

LE

THÉATRE ESPAGNOL

CONTEMPORAIN

LE PUY. — TYPOGRAPHIE DE MARCHESSOU FILS

LE

Théâtre espagnol

CONTEMPORAIN

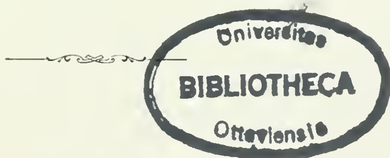
PAR

D. A. CANOVAS DEL CASTILLO

TRADUIT AVEC AUTORISATION DE L'AUTEUR

PAR

J.-G. MAGNABAL
Agrégé de l'Université,
Membre correspondant de l'Académie Royale Espagnole,
de l'Académie Royale d'Histoire de Madrid
et de l'Académie Royale des Belles-Lettres de Séville.



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1886



LE THÉATRE ESPAGNOL

CONTEMPORAIN

Le Traducteur au Lecteur.

Deux officiers de la marine espagnole, amis des lettres, D. Pedro Gonzalez Valdès et D. Pedro de Novo y Colson, se sont associés pour élever un magnifique monument à l'art dramatique espagnol. Ils ont réuni, dans une belle édition, en deux volumes in-folio, à deux colonnes, quatorze des meilleures pièces, justement applaudies sur la scène de nos voisins. Chaque pièce est ornée du portrait de l'auteur merveilleusement gravé, et précédée de notices biographi-

ques dues aux plumes des meilleurs écrivains critiques de nos jours, D. Manuel Cañete, D. Juan Valera, le Marquis de Molins, D Aureliano Fernandez Guerra y Orbe, etc. Il n'a pas fallu moins de cinq ans, de mars 1881 à février 1886, pour mener à bout cette noble entreprise littéraire. M. A. Cánovas del Castillo vient de lui donner un solide piédestal par un prologue général de LXIX pages dont le résumé suivant ne présentera qu'une faible idée, mais qui engagera à lire la traduction que nous sommes autorisés à en donner.

Il commence par s'excuser de ce que d'autres obligations l'ont contraint d'ajourner ce prologue, dont la rédaction retardait la publication complète des deux volumes du théâtre espagnol contemporain. Il se retranche ensuite sur ce que les analyses critiques et biographiques, mises en tête de chaque pièce, donnent des détails très précis, pour ne pas exposer lui-même ses propres idées, qui pourraient parfois ne pas être d'ac-

cord avec les opinions professées : il jette un coup-d'œil rapide sur les représentations religieuses du moyen âge, et arrive, avec la Renaissance, à la véritable école nationale fondée par Lope de Vega, école dont l'esprit, malgré toutes les vicissitudes, subsiste encore, vit et anime le théâtre contemporain.

Pour expliquer cette transformation théâtrale, M. Cánovas del Castillo étudie la situation des deux principaux génies de l'époque, Lope et Shakespeare, et montre pourquoi ces deux inventeurs devaient rompre avec les traditions du passé, tant pour le choix des sujets, que pour la représentation des pièces, au temps de Philippe II et d'Elisabeth. Lope devait surtout affranchir le théâtre espagnol de toute influence italienne, qui n'était plus en harmonie avec les sentiments du peuple dans la Péninsule ibérique. Par un intéressant parallèle entre la société italienne et la société espagnole, il démontre que l'Italie ne pouvait plus servir à l'imitation es-

pagnole : que ni l'Angleterre, ni la France, encore moins l'Allemagne, ne pouvaient ouvrir une voie nouvelle à l'inspiration dramatique. De là l'originalité de Lope, reproduisant, sur la scène, la société de son temps, composée de vainqueurs ou de vaincus, toujours fiers, et résumant les pensées mystico-héroïques du moyen âge. Ce fondateur de l'école romantique ne trouva pas toujours la route bien aplanie. Cervantès lui reproche ce que Boileau devait blâmer. La critique fut vive contre un auteur qui osait abandonner les règles des unités, donner à sa nation le système dramatique qui lui convenait le mieux, contre un novateur qui ne se contentait pas de démolir le théâtre du passé, mais qui avait la prétention d'élever un édifice meilleur.

Cependant, Lope n'est pas le premier qui ait attaqué les trois unités, qui ait mêlé le bouffon au sublime, mais il a confondu les genres, il a créé le drame romantique, même en suivant stricte-

ment la définition des anciens « la comédie est l'image de la vie ». Mais comment la vie réelle doit-elle être exposée aux yeux du public? Répondant à cette question, M. Cánovas pique vivement la curiosité par des pages des plus intéressantes sur ce que doivent être les représentations théâtrales, le *jeu* ou *récréation* qu'elles doivent offrir aux spectateurs par le beau, par tout ce qui constitue l'art dramatique, par la peinture d'une vie moins positivement vécue que pensée, c'est-à-dire, par un heureux mélange du réel et de l'idéal, tel que Lope le comprit et le pratiqua dans son système dramatique.

C'est donc une représentation conventionnelle de la vie que les écrivains dramatiques apportent à la scène et, sous ce rapport, il n'y a pas moins de convention dans les théâtres de Corneille et de Racine que dans les pièces de Lope. Mais ce qui constitue l'originalité du dernier, c'est qu'il a su fondre l'esprit national chevaleresque, développé pen-

dant une croisade de huit siècles, avec l'esprit patriotique d'une société héroïque et chrétienne, où dominait surtout le point d'honneur. C'est une curieuse page que celle où M. Cánovas del Castillo montre Lope de Vega agissant, dans sa création théâtrale, plus par inspiration que par réflexion, et sentant ce que réclamait le public de son temps, plus que ce qu'il voulait lui-même donner.

Comment se fait-il que son théâtre ait été l'objet de si nombreuses et de si dures critiques? Ici M. Cánovas cherche à expliquer les attaques de Cervantès par des rivalités d'auteur, par la répugnance qu'éprouvait ce dernier à voir sur la scène tout ce qu'il avait couvert de tant de ridicule dans son immortel roman. Du reste, cette diversité d'opinion, entre Cervantès et Lope et Caldéron, se reproduisait dans toute la littérature, et présentait une direction opposée, d'un côté, par le genre picaresque avec ses représentants les plus naturalistes, et, de l'autre, par le torrent de

l'art dramatique, recueillant dans ses eaux tous les éléments théologiques, métaphysiques et essentiellement sociaux de la civilisation espagnole : éléments contenus dans les livres qui étaient encore dans toutes les mains, romanceros, traités sur le duel, sur l'honneur militaire, sur tout ce qui résumait la vieille chevalerie du moyen âge.

Mais comment cette nouvelle école dramatique se conforma-t-elle aux passions et aux mœurs véritables de l'époque ? Je renvoie pour la réponse aux pages où M. Cánovas del Castillo apprécie avec autant de finesse que de délicatesse, les papiers, Mémoires et Relations de voyages sur la société du temps, sous les quatre derniers rois de la monarchie autrichienne, où il compare tous ces récits aux détails que nous donnent les *Avisos* et les correspondances intimes qui se sont conservées, les nouvellistes et les satiriques contemporains, Salas Barbadillo, Quévedo, Zavaleta ; pages

qui nous transportent, et nous font vivre au milieu de la société espagnole. On reste alors convaincu que les comédies de Lope ne mettent pas en scène cette société, telle qu'elle est réellement, mais qu'elle s'y trouve idéalisée et poétisée par lui. Une autre lecture également attrayante est celle des pages consacrées à la transformation du théâtre avec Caldéron, au moment où le public, sentant arriver la décadence de la monarchie de Charles-Quint et de Philippe II, comprenait très bien ce qui allait lui manquer, en assistant aux premières représentations des comédies de Caldéron, comédies où respirait encore d'une manière si vive le sentiment du point d'honneur, où s'exprimait aussi d'une manière si énergique le vieux caractère national, essentiellement théologique et spiritualiste.

Après la brillante époque de Lope et de Caldéron, il y a pour ainsi dire, éclipse d'auteurs dramatiques et nous entrons alors avec l'auteur du prologue

dans une discussion des plus animées pour ou contre la théorie romantique espagnole, pour ou contre la classique doctrine de l'art dramatique français. C'est là que figurent, dans la lutte, Luzan, Nasarre, Voltaire, Signorelli, l'abbé Lampillas, Vicente de la Huerta, Juan Pablo Forner, Pedro Estala, Moratin, Melendez, Jovellanos, dont les idées sont soutenues ou combattues, expliquées ou réfutées avec une érudition profonde, par des citations, inédites souvent, sur l'art dramatique des anciens et les théories des modernes; lutte intéressante où les uns cherchent à prouver que Corneille et Molière doivent tout au théâtre espagnol, et où les autres sont tellement *afrancesados* qu'ils poussent le classicisme français, jusqu'à faire interdire, avec d'autres pièces non conformes aux unités, non *arregladas*, des *autos sacramentales*, le 14 janvier 1800. Il est vrai de dire que, pour quelques-unes, les évènements politiques plaident des circonstances atténuantes.

Ces évènements politiques qui faisaient supprimer certaines pièces, firent aussi supprimer des journaux ; dès qu'ils reparaissent, la critique littéraire se montre toujours favorable au théâtre national. La lutte se renouvelle néanmoins dans le *Memorial literario*, dans les *Variedades de ciencias literatura y artes*; elle s'accentue par l'appui des frères Schlegel et l'énergique intervention de Bohl de Faber, qu'Alcalá Galiano appelle, dans son *Pasa tiempo*, el *germano gaditano*, par le discours d'Agustin Duran sur la décadence de l'ancien théâtre espagnol ; par les leçons de Lista dans la chaire de l'Athénée; se termine par la conversion de Martinez de la Rosa au romanticisme français; et la complicité d'Alcalá Galiano et du Duc de Rivas donne, par le *Don Alvaro*, la victoire définitive au système dramatique espagnol national.

Pour se rendre compte de ce que l'école de Lope et de Caldéron resta près d'un siècle sans poètes, malgré la

faveur du peuple et de la critique, il faut se demander avec M. Cánovas del Castillo, si cet état de choses n'est pas le résultat de l'épuisement d'une veine qui avait été si féconde, ou bien de l'influence incontestable du grand théâtre français, influence toute naturelle, étant donné les relations étroites des deux monarchies et les efforts des auteurs espagnols pour acclimater la tragédie française en Espagne. Mais sur ce dernier point, les temps étaient bien changés, et s'il est vrai, comme l'avance M. Cánovas, qu'il n'est donné à personne de se soustraire à l'influence plus ou moins occulte et lente, mais toujours irrésistible de l'esprit général du siècle où l'on vit, cette considération explique le succès de D. Ramon de la Cruz, le burlesque Lope des quartiers de Lavapiés et de Barquillo; c'est un tout autre monde, c'est une époque toute autre, peu poétique l'un et l'autre : or nous croyons, avec M. Cánovas, que c'est la poésie, et la poésie nationale qu'on ap-

plaudit chez les disciples immédiats de Moratin, Gorostiza et Breton de los Herreros, chez tous les dramaturges qui forment la collection des auteurs contemporains, depuis le duc de Rivas jusqu'à José Echegaray; que la poésie des derniers entraîne le public, par elle seule, de la même manière qu'elle le séduisait et l'entraînait au temps de Philippe IV.

Puisque les temps sont si différents, comment se fait-il qu'il y ait eu des poètes dramatiques en si grand nombre et d'un éclat si brillant dans le premier tiers du siècle présent? M. Cánovas étudie parallèlement les deux époques sous les points de vue des mœurs, des coutumes et des idées; il examine les divers changements politiques et religieux, l'action des évènements sur les esprits, les effets de la révolution française, l'influence du mélodrame français, des imitations de Victor Hugo et de Dumas, et il arrive à cette conclusion que, dans tout ce mélange, ce qui

plaît le plus, c'est ce qui se rapproche le plus de l'école de Lope; et cela, parce qu'il reste encore, dans l'âme de la nation espagnole, quelque chose de cet idéal, qui ne peut périr, sans que la nation elle-même ne périsse. Cette étude l'a amené à constater le service rendu à l'école espagnole par les imitations du romantisme français. Il montre cependant que toute la théorie dramatique de la préface de Cromwel se trouve exprimée dans les idées que Barrera se formait du théâtre : il reproche quelques erreurs historiques et généalogiques à l'auteur d'*Hernani* et à d'autres auteurs français, mais il témoigne toute sa gratitude pour les immenses services qu'ont rendu à l'espagnol, Corneille, Molière et Victor Hugo surtout, qu'il appelle un propagateur incomparable.

La réhabilitation théorique du théâtre espagnol due aux critiques allemands d'une part, et, de l'autre, l'application et la généralisation du système de Lope par Victor Hugo, ont réveillé, au mo-

ment où l'on y pensait le moins, chez les jeunes auteurs espagnols, l'inspiration romantique, inspiration qui s'est développée conformément au sentiment esthétique national qui ne s'était jamais éteint, et le théâtre contemporain s'est constitué, pour ainsi dire, du soir au matin. De là, à grands traits, une esquisse vive et rapide des quatorze pièces qui composent les deux volumes dont nous venons de résumer le prologue, depuis le drame du duc de Rivas *Don Alvaro*, jusqu'à la pièce de D. José Echegaray, *ó Locura ó Santidad*, en passant par le *Juan Lorenzo*, de Garcia Gutierrez; le *Traidor, confeso y martir*, de José Zorrilla; *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega; le *Don Tomas*, de Narciso Serra; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch; *El Edipo*, de Martinez de la Rosa; *El gran filon*, de D. Tomas Rodriguez Rubí; *Muérete y veras*, de Breton de los Herreros; *Guzman el Bueno*, de Gil y Zarate; *El haz de leña*, de Nu-

ñez de Arce; *Consuelo,* de Lopez de Ayala; *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus.

M. Cánovas del Castillo a bien dit, au commencement de son travail, qu'il ne veut pas entrer dans la critique des opinions dramatiques émises par les écrivains qui ont donné la biographie des auteurs, mais il ne résume pas moins, par de vigoureux coups de pinceaux, ce qui constitue le mérite et la valeur de chaque pièce. Qu'il s'agisse de la versification, de la brillante sonorité du vers remplaçant, chez les uns, la pureté du dialogue des autres; qu'il traite de la nature des sujets apportés sur la scène, des problèmes et des thèses de la vie qui s'y discutent; qu'il recherche ce qu'est devenu le *gracioso* du vieux théâtre et quel est le caractère du comique contemporain; ce qu'est la comédie d'intrigue avec ses représentants Breton, Rubí, Serra; quelle sera la destinée de la tragédie classique qui paraît avec éclat, au milieu du triomphe du

romantisme, dans l'*Œdipe*, de Martinez de la Rosa, le *César*, de Ventura de la Vega et la *Virginie*, de Tamayo, tout l'amène à la conclusion que tout ce théâtre contemporain procède en ligne directe de Lope et de Caldéron.

Après avoir ainsi étudié scrupuleusement les causes de l'immense succès de la vieille école dramatique et trop rapidement, nous savons pourquoi, le théâtre contemporain, Cánovas del Castillo ne quitte pas la plume sans agiter une question des plus intéressantes sur l'avenir probable du théâtre en Espagne, et hors de l'Espagne. Ici nous pouvons saisir ce que j'appellerai sa théorie dramatique, qu'il n'impose pas d'une manière absolue, puisqu'il reconnaît que tout théâtre ne se crée pas au gré du désir, et que, le supposant créé, cela ne veut pas dire qu'il sera éternel. Cette observation préliminaire fait comprendre sa doctrine dramatique; selon lui, le théâtre doit être un jeu, il l'a déjà dit, ou une récréation intellectuelle, une in-

vitation de l'entendement à l'entendement, pour faire jouir un moment, par les yeux et les oreilles. Il expose ensuite, adoptant les unes et réfutant les autres, les opinions de Luis Morales de Polo, d'Erauso, de Guillaume Schlegel, de Saint-Marc Girardin, de Schack. Il rejette surtout la prétention des naturalistes de notre époque qui veulent divertir le public par la mise en scène de la vie réelle. Pour lui, il ne veut pas que l'homme se divertisse seulement par l'exposé de la vie réelle, trop triste presque toujours, mais surtout par le spectacle de choses réelles ou fictives, qui seront en elles-mêmes, belles, tendres, sublimes ou joyeuses, charmantes et satiriques. Tous les genres lui paraissent admissibles, sauf le genre proscrit avec raison par Boileau ; mais il veut que le sujet soit la condensation de la vie par les harmoniques contrastes de la poésie, afin de rendre, suivant la mission essentielle du théâtre, le beau sensible, et, par le beau sensible, de diver-

tir et de recréer l'homme. Enfin, considérant les progrès de la démocratie, il croit fermement à la supériorité du drame populaire, qui utilise tous les éléments nationaux, condense les intérêts les plus élevés et les plus sacrés, acquiert, de cette manière, une existence propre, une raison d'être particulière, tant pour le fonds que pour la forme, et devient le drame psychologique moderne par excellence.

Tels sont les principaux traits de l'instructif prologue de M. Cánovas del Castillo ; il faut le connaître, pour lire avec fruit et bien comprendre le théâtre espagnol. Si je ne me trompe, l'idée qui a surtout préoccupé M. Cánovas, l'idée qui l'a frappé le plus vivement, c'est l'effort concentré de Lope de Vega pour constituer une nouvelle école nationale dramatique, école rompant définitivement avec le passé, et s'assurant un long avenir par son identification avec les sentiments du peuple espagnol. Pour l'auteur du prologue, Lope de Vega

est, pour ainsi dire, la résultante spontanée de tout ce qui le précède, le point d'appui et de départ de tout ce qui doit le suivre. Dans le creuset de son intelligence sont venus se fondre tous les éléments du futur théâtre national espagnol. Cette idée dominante répand la lumière sur toutes les parties de ce magnifique tableau littéraire, qui se déroule avec un charme de style incomparable, une séduisante simplicité d'expression, une finesse d'observation des plus attrayantes, une érudition des plus variées et des plus profondes. L'homme d'État s'y révèle autant que le critique éminent. Voilà pourquoi nous trouvons extrêmement regrettable qu'après avoir insisté avec tant de savoir sur le fondateur de l'école, il s'en soit remis aux lecteurs des biographies, du soin d'apprécier les doctrines théâtrales quelles contiennent, et d'en tirer, par leur comparaison, les déductions et les conséquences que la lecture du prologue général pourra leur suggérer.

M. Cánovas del Castillo nous permettra bien de croire que, pour une étude semblable, il manquera, à plus d'un, l'incontestable compétence, la justesse de jugement, et la hauteur de vues de l'auteur du prologue.

L'exposé que M. Cánovas del Castillo n'a pas voulu faire pour ne pas entrer dans de trop longues discussions critiques, nous avons cru, nous, traducteur du prologue général, devoir l'entreprendre dans l'intérêt de nos lecteurs. Et cela, non pas pour discuter les théories diverses exposées dans les quatorze biographies des deux volumes de D. Pedro de Novo y Colson, il nous faudrait le savoir étendu et l'autorité littéraire de l'auteur du prologue, mais pour les recueillir et les soumettre surtout à l'appréciation de ceux qui s'occupent d'art dramatique. A cet effet, nous avons dû intervertir l'ordre de la publication de ces biographies et adopter le système chronologique. Il nous a semblé que le développement des diverses doctrines devait suivre l'or-

dre des temps et que l'influence des diverses écoles se verrait par là plus clairement qu'en conservant le classement des pièces de théâtre contenues dans ce bel ouvrage. En effet, dans le premier volume qui s'ouvre avec le duc de Rivas se trouve D. José Zorrilla qui vit encore, et, le second, qui commence par Martinez de la Rosa, né en 1788, se termine par D. José Echegaray, né en 1833, qui donne aussi, de nos jours, des pièces au théâtre. Cette disposition m'a paru présenter quelques inconvénients pour le résumé des théories théâtrales. Voilà pourquoi, dans ce qui va suivre, j'ai pris chaque auteur d'après la date de sa naissance.

Une autre observation que je crois devoir faire, c'est que, pour le moment, je ne m'occupe que de relever les données dramatiques, règles, préceptes, considérations, émises par les divers critiques qui ont écrit les biographies. Après cet exposé qui se rattache surtout aux idées du prologue qu'on va

lire, le lecteur me permettra bien de lui faire connaître, par un autre résumé, les détails intéressants, également consignés dans ces pages critiques.

La première biographie que nous avons dû lire est celle de Martinez de la Rosa, poète classique, si l'on entend par là les qualités d'auteur dramatique sensé, correct, studieux, méditant ses plans, donnant aux mots leur juste valeur, imitant les immortels auteurs de la Grèce et de Rome, et leurs imitateurs italiens, espagnols, français. Esprit éclectique, accessible, avec une grande tolérance, à toutes les innovations littéraires. Sans avoir été jamais romantique, il ouvrit la porte au romanticisme et triompha le premier, au nom de la nouvelle école, avec son *Aben-Humeya* et sa *Conjuracion de Venecia*.

C'est à propos de sa pièce, la *Viuda de Padilla,* drame où se fait sentir l'influence d'Alfieri, alors *poeta de los hombres libres,* que le critique émet sa théorie dramatique. Une seule chose per-

siste, dit-il, c'est le fond de la nature humaine. Jamais il ne sera poète, celui qui ne réussira pas à comprendre d'un coup-d'œil ce qu'il y a d'éternel et ce qu'il y a de temporel dans chaque action humaine. S'il ne fait attention qu'au temporel, la pièce sera une œuvre d'archéologie de costumes, chargée de détails, mais froide et parfois incompréhensible S'il ne fait attention qu'à l'universel, la pièce résultera abstraite, vague, désagréable, raisonnement pur, thèse d'école, formule chimique. En effet, quel autre *substratum* utile pour l'art, nous laissera l'humanité, si, pour une opération intellectuelle, nous la séparons du milieu où elle vit et si nous la dépouillons, une à une, de toutes les grâces dont les siècles l'ont ornée.

Le duc de Rivas reste bien, lui aussi, classique avant son émigration, mais il vient en France, au mois de mars 1830, et il écrit, à Orléans, *al uso del dia*, comme l'appelle Gallo, son *Don Alvaro,* résurrection des libertés esthétiques du

théâtre espagnol, drame qui servirait à lui assurer une renommée immortelle, et qui porta un coup fatal au classicisme français, imposé à l'Espagne par la trop grande influence de la monarchie bourbonnienne.

Mais, si la France donna à son école, rigide à sa manière, une place, une autorité universelle qui finit par subjuguer toutes les nations littéraires, il faut reconnaître qu'elle plaisait par ses immortelles œuvres dramatiques. Car, il est bon d'observer que l'essence de l'art dramatique, c'est d'être par dessus tout populaire; que les peuples ne se récréent, ne s'émeuvent que devant le tableau de leurs idées, de leurs sentiments, de leurs erreurs et de leurs mœurs, que, par conséquent, tout écrivain dramatique qui veut captiver son public doit recourir plus ou moins à la peinture de sa race et de son pays.

Ce n'est pas toutefois sans lutte qu'un écrivain passe des idées acquises aux idées nouvelles; témoin Gil y Zarate,

chez qui les dogmes compassés des néo-classiques français avaient jeté de profondes racines. Voyant arriver la flambante doctrine du romanticisme, si pétulante, si impétueuse, si désordonnée et si intolérante, il n'hésita pas à la combattre et à braver la haine de la jeunesse, enthousiaste des productions anti-classiques qui venaient de France. Il finit cependant par comprendre que la nouvelle école, qui désorientait ses idées, renfermait de grands principes ; que ces principes, employés avec sagesse et bon goût, donnaient à l'art plus de vigueur, plus de vérité, plus de largeur. Aussi il se laissa entraîner par la révolution littéraire : il entra dans la secte romantique où il remporta ses meilleurs lauriers.

Breton de los Herreros, ce superstitieux admirateur de Moratin, cet auteur de *A Madrid me vuelvo,* qui a abordé tous les genres, finit par oublier les vieilles habitudes : il sentait se former en lui une nouvelle doctrine, et si ce n'était pas encore l'intention d'un schisme

avec la vieille église dramatique, c'était du moins un plan de notables variations de rites, des aspirations véhémentes de se constituer un patrimoine propre et de s'émanciper un peu, en dehors des vieux sentiers. Par *Marcela*, il fit le premier pas, dans cette nouvelle et glorieuse voie, pour secouer le joug du doctrinarisme français.

Il y a, sans doute, des œuvres plus conformes aux préceptes classiques de l'art que *Los amantes de Teruel,* mais aucune ne révèle autant la spontanéité, l'enthousiasme et la vigueur de la jeunesse. Un des premiers, Hartzenbusch, a cultivé le genre symbolique, personnifiant un vice ou une vertu pour en déduire logiquement et poétiquement une légitime conséquence et une leçon bienfaisante. Remplir son devoir, plutôt que réclamer des droits, telle est l'idée civilisatrice et sainte qui anime toutes ses compositions, pour expliquer sur la scène une thèse morale et détruire des erreurs communes.

Il ne faut pas croire, nous dit l'auteur de la biographie de D. Ventura de la Vega, que l'influence française s'imposa, en Espagne, d'une manière absolue. Elle laissa subsister vivants l'esprit du peuple, le germe de sa pensée, et jusqu'aux formes qui devaient la manifester. La réforme de Luzan ne détruisit rien de ce qui devait être conservé. Elle ne fit que couper le feuillage inutile et donner plus de vie à l'arbre qui était sur le point de sécher, comme le prouve le peu qu'il produisit après l'inoculation du goût français.

Un autre avantage, ce fut de tirer l'Espagne de l'isolement où elle vivait, de lui infiltrer des idées nouvelles et, par la contradiction, de faire revivre le vieil esprit de la nation espagnole et le sentiment national, pour s'opposer à l'ambition napoléonienne. Sous l'imitation, en apparence servile et en apparence française, pour le fond et pour la forme, se combinent les sentiments patriotiques les plus ardents et les plus

profonds, dans un style des plus purs.

On aurait dit que le théâtre espagnol allait rompre avec le passé national et cependant on ne rompait pas. Le courant de l'esprit espagnol ne changeait pas de lit. Tout en se conformant aux préceptes de Boileau, en suivant l'exemple de Molière et de Racine, il se moqua des délires qui avaient envahi notre art dramatique, le continua d'une manière brillante, particulièrement dans la comédie, en en faisant le miroir, pur et clair, de la réalité présente, le puissant véhicule et le moyen efficace pour divulguer les idées qui prévalaient.

Or, veut-on savoir quelles étaient ces idées que pouvait faire prévaloir la nouvelle secte romantique, cette hérésie venue de France en Espagne, sous un costume français ? Ce sont l'amour de la liberté, la foi dans les progrès de l'humanité, le dévouement à la patrie, que Moratin, le fils, et Ramon de la Cruz se chargèrent de répandre d'abord, et qui trouvèrent de glorieux vul-

garisateurs dans Garcia Gutierrez, José Zorrilla et beaucoup d'autres. On a aussi exploité, à la scène, le puissant ressort de l'orgueil national, et, pour marquer la différence entre le théâtre espagnol ancien et le théâtre moderne, on a dit que le théâtre moderne exagère les passions et les qualités; oui, assurément, de la même manière que, dans le théâtre ancien, on exagérait la loyauté, l'honneur, la valeur; que, dans le théâtre moderne on alambique les sentiments; oui, comme dans le théâtre ancien, on alambiquait la galanterie. On dira que sur notre scène on commet une notable invraisemblance, en supposant chez tout individu des qualités de sentiment et de passion qui manquent dans la majorité, et, tout cela, pour satisfaire un prurigo philosophique exagéré; précisément, à l'imitation de l'ancien théâtre qui voulait que tout le monde fut théologien. On ajoutera qu'il y a aujourd'hui de l'immoralité; on en disait probablement autant du

théâtre de Lope, de Caldéron, de Tirso de Molina.

Il fut un temps, cependant, où le théâtre de ces derniers était inconnu du vulgaire, parce que le goût de l'époque était ailleurs. L'idée fondamentale de leur scène, la peinture des mœurs nationales, ne pouvait être compatible avec l'influence étrangère. Et, comme alors, la cour était tout, et que la cour favorisa la naturalisation en Espagne du pseudo-classicisme français, les mœurs changèrent radicalement. La tragédie, ce genre extra-national, se substitua à la comédie et au drame. L'imitation française jeta partout de profondes racines et, malgré la tenacité de l'esprit national pour se maintenir vivant, ceux qui désiraient plaire, pensaient et écrivaient à la française, ou devaient, pour ainsi dire, voir les choses de l'art à travers une lentille française. Les poètes suivirent le chemin tracé par La Harpe, assujettirent leur inspiration à la rhétorique, comme leur esprit à l'auto-

rité, et laissèrent peu à peu le théâtre, le plus original et le plus riche de l'Europe, devenir l'imitation la plus pauvre et la plus servile.

Mais, avec la guerre de l'Indépendance, la liberté et la nation se retrouvent inséparables et puissantes; les trois fameuses unités, mal interprêtées et qui avaient formé le credo des poètes, tombent devant la libre allure du romanticisme. Toutefois, par suite d'un autre genre d'exagération, le romanticisme tombe à son tour. La tyrannie des règles, l'abus des préceptes étouffaient auparavant l'inspiration du poète; le débordement de l'imagination, le libertinage auquel se livra la fantaisie, causèrent peu à peu le discrédit de l'école naissante. Ils étaient morts, pour ne jamais ressusciter, les Grecs et les Romains de *guardarropia;* les héros de talc qui luttaient contre la fatalité pendant cinq actes interminables; les matrones qui pleuraient en vers d'art majeur; les guerriers qui, chaque deux

minutes, invoquaient toutes les divinités infernales ; les grands-prêtres, rancuneux et sombres, qui dégénéraient bientôt en traîtres ; les patriotes qui mouraient des mains de la plèbe, comme une leçon terrible : tous ces personnages avaient disparu de la scène. A leur place avait jailli le seigneur féodal avec ses *puntas y ribetes* de bête féroce ; la jeune villageoise, innocente, presque niaise, prédestinée au viol ; le sujet, noble, loyal, magnanime parfois, vindicatif, parlant toujours comme un lettré instruit ; et, enfin, le traître, méditatif, obstiné, enragé, cruel et même poil roux parfois, pour le rendre plus abominable. Ces personnages, exception faite de quelques beaux drames connus de tous, se mouvaient dans une action épileptique, grosse de tempêtes, à peine adoucie par une scène d'amours purs mais impossibles, qui venaient se résoudre dans une espèce de *delirium tremens,* d'où résultait quatre ou cinq diminutions dans les acteurs du drame, et quelques

évanouissements parmi les spectatrices. C'est alors qu'on entendait *craquer les os* et *grincer les dents*. Que de filles qui se laissent violenter! que de vilains qui meurent par dévouement! que d'incestes latents! que d'amours, de ceux qui finissent par l'état de frères chez les amants! que d'extraits de baptême découverts à propos! que de fois la Providence est habile à éviter des crimes ou à accélérer des vengeances!

Ce serait folie ou niaiserie de nier que, dans ces années, il n'y eut pas des pièces d'un très grand mérite, mais il est aussi certain que le romanticisme est tombé par la même voie et dans le même précipice où s'engouffra le goût improprement appelé classique. L'oubli du naturel, l'abus du conventionalisme ont causé la mort des deux genres. Cette effervescence se calma; cet enthousiasme, un peu pathologique, se refroidit; les femmes cessèrent de voir un tyran dans leur mari; les jeunes filles, un oppresseur, dans chaque père; l'amant

dégénéra en être vulgaire. Il arriva ce qui devait arriver; il resta ce qui était naturel et vrai, ce qui, par l'exagération, ne démentait ni son caractère, ni son origine.

Le romanticisme passa ainsi, en laissant la place à une nouvelle secte de poètes qui voulurent s'éloigner également du classicisme et du romanticisme. Ils pensèrent judicieusement que la littérature dramatique doit être, plus qu'aucune autre forme de l'art, l'expression du milieu social où elle se produit, ils comprirent que l'action peut et doit se développer par des personnages contemporains, par des événements du jour, par des passions favorisées ou combattues, par la vie moderne, entrant dans des voies distinctes, employant des procédés nouveaux, ou maniant artistement les anciens. D. Tomas Rodriguez Rubí figure au nombre de ces poètes. Il a compris que la scène contemporaine doit être le miroir de la vie sociale; il a reconnu que la personnalité du poète doit

rester voilée derrière les caractères qu'il met en jeu. Il a évité les exagérations romantiques, au risque même de paraître moins vigoureux qu'il ne l'est réellement. Ses comédies de mœurs ont obtenu un succès extraordinaire, parce qu'elles réunissent les conditions qu'on doit exiger de la comédie moderne, structure simple, sans complications détournant l'âme de l'action principale, mouvement scénique assujetti aux nécessités du drame, justification de la marche des événements, peinture bien faite du milieu social, peinture réussie des personnages.

Quant à la moralité du théâtre, voici ce qu'en pense l'auteur de la biographie de Rubí : je ne suis pas de ceux qui exigent la moralité, comme condition artistique ; « je crois que l'œuvre de l'écrivain et de l'artiste doit tendre seulement à la réalisation de la beauté. Si, par son idée-mère, par son développement ou par sa forme, il s'en détache quelque enseignement moral, tant mieux,

mais je ne crois pas qu'on ait le droit d'assujettir au sentiment de la moralité, la faculté de créer le beau. Dans l'art, avec des qualités qu'on ne peut nier, on peut faire des choses profondément immorales. Il peut aussi se produire des œuvres d'art très malheureuses, inspirées par la plus saine morale. »

Sans doute la réconciliation de l'art dramatique avec la vérité avait été d'abord le but principal de l'école romantique, mais en voulant la peindre, cette vérité, ils la reproduisirent avec un pléthore de vie, étrange par la pensée, exaltée dans la phrase. Aussi, entre l'extrême immobilité classique et l'ardeur désordonnée du romanticisme, se forma-t-il une littérature éclectique, transitoire, mauvaise pour être soutenue, bonne pour être réformée, qu'ont enrichi les œuvres des écrivains les plus illustres du second tiers de ce siècle. La gloire de fondre en une seule pièce et de donner à une même production la simplicité classique et la chaleur romanti-

que, la nature purement espagnole et le caractère moderne de l'époque, appartient à Lopez de Ayala. C'est lui qui, mettant à profit l'enseignement de la tradition et l'étude de la vie contemporaine, a su créer ce que beaucoup appellent la haute comédie, et qu'on doit nommer en réalité comédie dramatique. Ce nouveau genre réunit, en effet, dans la peinture des mœurs et des passions, les deux éléments de l'art scénique, le temporaire et le permanent, l'élément éternellement humain, et ce qui doit le caractériser, comme particulièrement espagnol, ce qu'on peut résumer par cette formule : *ser humano al sentir y español al expresar*.

Un autre contemporain de l'école d'Ayala, c'est D. Manuel Tamayo y Baus. Il trouvait, lui, que, vu l'état de la société, il était nécessaire de la conduire dans la voie de sa régénération, en réveillant chez elle les sentiments généreux ; qu'il était indispensable de lutter contre l'égoïsme pour le vaincre, à l'aide

efficace de la compassion; que le théâtre et les auteurs doivent tendre à la réalisation de fins si hautes; que, pour cette réalisation, tous les genres sont bons; que c'est là le but qu'il s'est proposé en prenant pour symbole : « Les hommes, et Dieu au-dessus des hommes ».

Il sait bien que pour fixer l'attention et émouvoir l'âme d'un auditoire du siècle, il faut retracer sa vie, son agitation, sa manière d'être ; cet ensemble indéfinissable de misère et de grandeur. Il sait que pour émouvoir, comme le drame, la tragédie doit perdre un peu de sa sévérité majestueuse. Il ne voulut pas le faire néanmoins. Et se complaisant dans une restauration de l'art antique, il choisit *Virginia*, la plus belle statue du classicisme espagnol, où il sacrifiait ses convictions d'auteur moderne, pour obtenir le difficile éloge de classique, et il choisit Virginie, parce qu'elle représentait deux vertus, l'amour de l'honneur et de la liberté.

Pour lui le théâtre est la représentation d'événements vraisemblables, logiquement développés. Il ne doit pas être la copie de la réalité, mais l'invention du vraisemblable. Il faut mettre sur la scène le naturel, non le rare ; des caractères, non des caricatures ; des hommes passionnés, jamais des monstres. La grande poétique que l'auteur dramatique doit étudier se trouve écrite dans le cœur de l'homme par la main de Dieu. Il ne doit pas non plus oublier que les drames se développent seulement dans une atmosphère sympathique, et que notre société refuse toute sympathie à ceux qui ne pensent pas comme elle.

En examinant les éléments constitutifs de l'irrégulier, mais très intéressant théâtre de D. Narciso Serra, le critique José Fernandez Brémon observe que l'originalité du poète, consiste dans ses *pasillos* philosophiques, pensées transcendantes développées, sous forme théâtrale, en un acte, où alternent le sentiment et le comique. C'est un genre

aigre doux que les spectateurs goûtaient extrêmement; un mélange du rêve et de la réalité; genre original que d'autres poètes n'ont pu reproduire, mélange proportionné de la joie et de la tristesse, de la profondeur et de la légèreté; que le public attendait avec avidité et applaudissait à tout rompre.

Quand il parle des personnages de ses autres pièces, il dit qu'ils ont de la vie, si Narciso Serra ne les copie pas dans un romanticisme qu'il ne comprenait pas bien. Pour qu'on ne puisse penser qu'il ne reconnaît pas, lui, non plus les heureux effets du romanticisme, il ajoute : « Et qu'on ne croie pas que je suis ennemi de cette école qui, si elle eut des succès admirables, a rempli aussi le théâtre de dames et de galants à demi-fous. Il fut une juste protestation contre un prosaïsme intolérable et méticuleux; il sema dans l'art des données poétiques, et réveilla le public qui s'endormait au théâtre. Or, quand le public s'endort, il est nécessaire de le

réveiller, serait-ce même au moyen du scandale. Puis le romanticisme, se répétant avec monotonie, il a fait dormir aussi. Le sentimentalisme conventionnel l'a rendu lourd. Les auteurs, par exagération du lyrisme théâtral, avaient oublié que du cœur émanent des sources abondantes de sentiment et de poésie dans ses tristesses naturelles. »

Les pièces de Nuñez de Arce, celles qu'il a fait seul ne donnent lieu à aucune théorie particulière. Elles appartiennent à ce genre de haute comédie qu'on pourrait appeler de réalisme urbain et éthique, ou moralisateur, ou comédie alarconnienne. L'intention morale est directe, trop directe peut-être ; elle ne se manifeste pas seulement par le développement et le résultat de l'action, mais encore par les réflexions mises dans la bouche des personnages.

Don José Echegaray est la révolution faite homme. La révolution de septembre le lança d'abord à la vie politique,

puis à la vie littéraire. Avec les combustibles qu'il tira de la révolution, il a mis en flammes la scène espagnole. L'incendie continue et, comme il arrive ordinairement, avec tout ce qui est caduc et vermoulu, brûle, en même temps, ce qui est sain et qui a de la valeur. J'ignore quand s'éteindra le feu. En âme et conscience, je crois que le jour où cela arrivera, on devra s'étonner de la chaleur intense et de la lumière offuscante d'Echegaray, en même temps qu'on lui demandera un compte rigoureux des dégâts que ses flammes ont produits.

C'est en ces termes que s'exprime Luis Alfonso, le biographe d'Echegaray, dont l'art dramatique a, dit-il, pour mission de réaliser la beauté dans toutes ses manifestations, tant morales que physiques, d'Echegaray, qui a créé un art dramatique lui appartenant en propre, bien que pétri avec le romanticisme du Duc de Rivas et de Dumas père et le lyrisme de Lope, Caldéron, Rojas; art qui a jailli sur la scène, à une époque

où les courants étaient faibles et plus ou moins endigués.

Tel est, d'une manière générale, le résumé des doctrines et théories théâtrales contenues dans les biographies des deux volumes des auteurs dramatiques contemporains. Il servira, je l'espère du moins, au lecteur, pour mieux apprécier le savant prologue de M. Cánovas del Castillo.

Une chose frappe, quand on considère l'origine de ces quatorze auteurs qui se sont illustrés par des œuvres dramatiques. C'est de voir comment, dans cette société espagnole, que nous nous figurons si aristocratique, des fils d'employés de finances, de vétérans de la marine royale, de menuisiers, d'acteurs et d'autres, issus de parents d'humble condition, sont arrivés, par les lettres, non seulement aux divers emplois de l'administration gouvernementale, mais encore aux plus hauts postes de l'État, directeurs de tous ordres, académiciens de tous rangs, conseillers

d'État, députés, sénateurs, ministres.

Je veux bien que les dispositions naturelles aient plus ou moins secondé celui-ci ou celui-là, mais on peut affirmer hardiment que c'est surtout par le l'étude et le travail qu'ils se sont élevés, qu'ils ont grandi. Or, chose digne encore de remarque, ces écrivains, qui se sont fait un renom au théâtre, ont commencé, presque tous, leur préparation, avant de produire leur pièce originale, par des traductions, des adaptations, des imitations du théâtre français, dont l'influence provoque de si grandes et de si nombreuses protestations dans la plupart des biographies.

Ces dernières nous donnent, outre les portraits physiques de nos personnages, les qualités intellectuelles et morales de chacun d'eux ; leur éducation première, l'école qu'ils ont fréquentée, la direction qu'ils ont reçue, l'influence des maîtres, des amis littéraires ou politiques qui les ont secondés. Espièglerie de l'enfance, escapades de la jeunesse, agitation ou

insouciance de l'âge mur, irritabilité de la vieillesse, tous les traits qui peuvent nous faire connaître la nature de l'homme sont fidèlement reproduits.

Tous ces caractères se développent, durant les trois premiers tiers de notre siècle, dans un pays qui a passé par de nombreuses transformations politiques, depuis la Constitution de Cadix, jusqu'à la dernière restauration bourbonnienne. Aussi plusieurs de ces auteurs dramatiques ont vécu dans l'exil et ont dû chercher dans les arts, les sciences ou les lettres, les moyens de pourvoir à leur existence avant d'arriver, je ne dis pas à la fortune, mais à une position modeste et honorable. Plus d'un, réfugié en France, a conçu, dans notre patrie, l'idée première du drame qui devait faire sa réputation.

Rien de plus curieux que les obstacles que chacun d'eux a rencontrés sur sa route. La voie du théâtre est semée d'écueils. Si un impresario n'admet qu'avec difficulté, ou n'admet pas, la pièce

d'un auteur qui a vieilli, dont le public ne goûte plus le genre, combien de fois un directeur n'accepte pas l'œuvre d'un débutant. Et la censure? La censure politique et ecclésiastique qui, suivant les temps, suivant surtout la personne du censeur, voit partout des sujets contraires aux mœurs, des allusions politiques, défend les comédies du vieux théâtre, même les meilleures, et ne rend pas à l'auteur les manuscrits dont on lui a confié la lecture. Mais voici la pièce admise et représentée avec succès, ce sont alors applaudissements, triomphes, apothéoses. Pour certains, c'est durable; toutefois, il y a des moments où le même poète est incompris, où des épines se mêlent à ses couronnes, où ses pièces sont dépréciées, dédaignées. Alors il quitte le théâtre de dépit, parfois, il est même obligé de se déguiser et de fuir. Plus habile est celui qui prend un pseudonyme pour donner le change au public. Tous ces intéressants détails sur les vicissitudes de la carrière théâtrale,

nous les trouvons longuement exposés dans les biographies que nous analysons.

Nous y lisons également les raisons qui ont fait préférer la pièce, insérée au volume, à tout autre du même auteur, même reconnue meilleure, tragédie ou comédie, en prose ou en vers. Alors nous descendons, avec le critique, dans tous les détails de la composition, l'exposé des qualités qui distinguent l'œuvre et des imperfections qu'un œil scrupuleux peut y découvrir. Caractère des personnages, principaux ou secondaires, manières dont ils se meuvent dans le développement de l'action, intérêt ou pitié qu'ils provoquent, larmes qu'ils font couler, sympathie qu'ils excitent, nœud de l'action, conduite de l'intrigue, dénouement tragique ou comique, tout est marqué avec soin, disséqué, pour ainsi dire, avec le scalpel littéraire le plus méticuleux. Les divers genres de versification, avec les formes si goûtées du public et si agréables aux oreilles espa-

gnoles, l'élévation des pensées, la clarté du langage, l'élégance des expressions, le sel des bons mots, la vivacité du dialogue, les écarts de l'imagination, les licences poétiques, la facilité et la richesse des rimes et jusqu'aux négligences de style, aux fautes de grammaire, tout se trouve soigneusement relevé. Il n'est pas jusqu'à la question de savoir si l'écrivain qui a composé dans les deux genres est meilleur prosateur que versificateur, ou meilleur versificateur que prosateur, qui ne soit posée et savamment résolue.

Ce n'est pas tout, les motifs de la composition des diverses pièces d'un autenr nous sont presque toujours indiqués. Soit qu'il sacrifie aux idées du temps, soit qu'il veuille complaire au public, soit qu'il se ressente des idées de son époque, il varie ses pièces suivant les circonstances. Il donne une imitation classique, quand le spectateur veut du néo-classique; une tragédie, quand la tragédie est en vogue; un mélodrame,

quand le public aime le genre larmoyant; une œuvre romantique, quand règne le goût romantique; un tableau d'allusions, quand l'auditoire aime les sujets historiques et contemporains. Les pièces sont-elles dues à une seule plume, sont-elles l'œuvre de plusieurs, la valeur originale et le mérite de la collaboration nous est signalée, comme nous sommes également instruits si le poète écrivait son drame en prose avant de le traduire en vers, et en vers de plusieurs formes; comme nous sommes également instruits s'il a eu, dans sa manière de faire, une ou deux époques et quel est le caractère de l'une et de l'autre.

Nous y apprenons encore le nombre des pièces de chacun, originales, refontes du vieux théâtre, traductions, imitations des pièces françaises, italiennes, allemandes; le genre ou les genres cultivés par chaque auteur, drame historique, philosophique, féérique, anecdotique, politique, symbolique; comédie d'intrigue, de caractère, sainètes et *pa-*

sillos. La comparaison avec les sujets analogues déjà traités, l'accueil que le public a fait aux pièces nouvelles, les applaudissements qu'il a conservés pour les unes, le peu de sympathie qu'il a témoigné aux autres, eu égard aux idées qu'elles représentent ou qu'il suppose qu'elles représentent, sont des faits qui ne sont pas oubliés, pas plus que n'est négligée la distinction qu'il faut établir entre les pièces correctes et les pièces incorrectes, ni ce qui constitue la pierre de touche d'une œuvre dramatique. Là nous est aussi donnée l'histoire des tentatives, plus ou moins heureuses, conseillées dans des circonstances diverses, pour diriger les esprits par le théâtre; des effets de l'intervention officielle du gouvernement, pour favoriser les progrès de l'art scénique, pour encourager les poètes, par des concours, des prix, des récompenses.

Enfin, une autre donnée curieuse qu'on recueille parmi tant d'autres relatives au théâtre, c'est le produit des

pièces pour l'auteur. Deux mille réaux, cinq cents francs de notre monnaie; étaient la récompense que les comiques souhaitaient à l'auteur d'une tragédie originale, c'est-à-dire, d'une œuvre que l'on considère comme le dernier effort d'un écrivain dramatique. La comédie de Breton de los Herreros, *A Madrid me vuelvo*, qui remplit le théâtre durant de nombreuses représentations, lui valut treize cents réaux, trois cent vingt-cinq francs. Un sort plus triste attendait les malheureux écrivains dans la presse : ou leurs pièces restaient inédites dans les archives du théâtre, ou un libraire s'en emparait, comme d'un bien sans maître, les imprimait pour son compte, sans aucun égard ni respect pour la propriété littéraire, totalement inconnue. Quand les choses ne se passaient pas ainsi, l'imprimeur, et encore dans des cas rares, ne donnait pas plus de quatre cents réaux, soit cent francs; et bien des fois l'auteur offrait lui-même la comédie pour rien, par le seul plaisir

de la voir imprimée, et y ajoutait mille remerciements pour l'immense faveur qu'il recevait par là. Depuis, les temps ont changé, heureusement. Ecrire pour le théâtre est devenu une profession, une carrière où les espérances d'un meilleur avenir matériel de la vie se combinent avec les glorieuses illusions de l'art. Elle n'a pas laissé d'être utile à plusieurs, mais tous n'ont pas eu, j'en suis certain, la bonne chance de celui qui, aujourd'hui, et en Espagne seulement, reçoit annuellement quinze mille piécettes de droits d'auteur.

Inutile d'ajouter qu'à côté des appréciations dramatiques que je viens d'analyser, se trouvent dans chaque biographie l'indication des divers genres littéraires auquel chacun des auteurs s'est également adonné et qui ont aussi contribué à répandre son nom dans la république des lettres. Là est encore exposé le rôle qu'il a su prendre, au milieu des révolutions littéraires de la Péninsule ibérique, et le rôle non moins

important qu'il a joué dans les diverses révolutions politiques. A-t-il été modéré, rétrograde, réactionnaire, libéral, avancé, progressiste? a-t-il été fidèle aux principes constitutionnnels? a-t-il constamment professé des idées libérales? quelle part a-t-il prise, dans les diverses phases par où a passé la monarchie espagnole? Ce sont autant de points traités avec la dernière indépendance par les divers critiques.

Avant d'écrire, ces critiques se sont-ils entendus pour se proposer et adopter un plan unique, une méthode uniforme? Quiconque lira les biographies n'hésitera pas à répondre négativement. Si l'un met certains détails au commencement, l'autre les met au milieu ou à la fin. Celui-ci se livre d'abord à de longues considérations esthétiques, celui-là les réserve pour le moment où il examinera la pièce contenue dans le volume. Sans m'étendre plus longuement, je ne crains pas d'affirmer que la liberté la plus grande règne dans la

conception de ces biographies; que la variété de composition, rompant la monotonie d'une série de récits analogues, donne de grands charmes à leur lecture par la manière agréable dont les idées sont exposées et exprimées.

J'aime à penser que le lecteur ne me saura pas mauvais gré de l'avoir, par la première partie de mon résumé, mis à même de mieux comprendre le savant travail de M. Cánovas del Castillo dont je lui présente la traduction, et de lui offrir, par la seconde, une analyse rapide des principales données contenues dans les intéressantes biographies, mises en tête de chacune des meilleures pièces du théâtre espagnol contemporain que D. Pedro de Novo y Colson a eu l'heureuse idée de réunir.

J. G. Magnabal.

Juillet 1886.





LE
THÉATRE ESPAGNOL
CONTEMPORAIN

Quand je me chargeai du prologue général de ce bel ouvrage, j'étais loin de croire que j'aurais à remplir un pareil engagement dans la situation où je me trouve [1]. Sachant que chacune des œuvres

1. Après avoir pris les notes indispensables, j'ai commencé à rédiger ces pages au mois d'août dernier; je les ai continuées, à des moments perdus, au milieu des naturelles préoccupations de mon esprit, par suite des cir-

qu'il comprend porterait une introduction spéciale, à la fois biographique et critique, je me proposai d'attendre la fin de l'impression pour écrire mon prologue en des termes conformes, d'une certaine manière, à l'ensemble, et, aujourd'hui, quoique un peu tard, je le regrette. En effet, l'ouvrage n'a pu se clore depuis longtemps, c'est certain, par ma faute, et, si j'ai d'abord péché par témérité, je ne dois pas aggraver maintenant la faute, en me refusant à remplir un engagement que j'ai librement contracté, quelques sacrifices qu'il puisse en coûter à mon amour-propre. L'occasion demandait une ample étude sur notre théâtre en général, et particulièrement sur le théâtre contemporain, étude servant de socle proportionné à ce véritable monument; j'aurais entrepris avec plaisir une tâche semblable, non pas que je me trouve avoir fait la préparation nécessaire, mais pour donner une satisfaction au premier, au plus violent et au moins heu-

constances graves que la nation traversait; je suis arrivé à mettre fin à mon travail très peu de jours avant la perte horrible que la mort de S. M. le Roi nous a fait éprouver a tous.

reux de mes goûts littéraires. Si quelqu'un conserve le souvenir des obscurs commencements de ma carrière, celui-là pourra bien attester que l'amour pour l'art dramatique et pour tout ce qui s'y rapporte, a précédé en moi, et de beaucoup, tout autre objet qui depuis m'a fait dépenser la vie. Non, ce n'était pas, en vérité, la même chose de tenter de bon gré l'entreprise et de la conduire à bonne fin; mais il est clair que, dans des circonstances favorables, j'aurais employé toutes mes forces pour obtenir ce résultat. Maintenant, qui ne le reconnaîtra impartialement, je dois, en échange, me réduire sans remède à esquisser ce que j'aurais dû peindre avec plus de temps. J'ai cependant écrit beaucoup, trop peut-être; comme j'étais assez pressé, j'ai laissé courir librement la plume, sans avoir du temps ensuite pour condenser mon travail. De toutes manières, malgré l'étendue de la toile, je n'ai pu faire, dans ce que je dis, qu'une ébauche. Par bonheur, il y a tant de doctrine critique dans le livre qu'on ne doit pas regretter celle qui me manque. Il paraîtrait peut-être même inopportun de me mettre, par une étude complète, dans l'obligation de contredire, de

propos delibéré, les jugements des écrivains qui ont été chargés de présenter individuellement au public la fleur et la crême de nos auteurs contemporains. En vertu de raisons pareilles, tout autre doit être mon objet. Je pense que je dois, par conséquent, me borner à donner des considérations générales sur le système dramatique prédominant dans ce livre, après avoir régné des siècles sur notre scène.

Il n'y a qu'à parcourir ces pages pour comprendre qu'elle faible influence y ont exercée, non-seulement le théâtre étranger en général et, en particulier, le théâtre classique français, mais même le théâtre espagnol antérieur à Lope de Vega, quoique le génie éclate dans un grand nombre de ces œuvres primitives, et qu'elles aient depuis joui de la bonne fortune de suggérer à divers doctes étrangers, à D. Léandro Moratin et à D. Manuel Cañete, les moyens d'employer leurs talents. Dans l'origine, notre art dramatique profane avait un caractère universellement humain et non particulièrement espagnol, puisqu'il n'était qu'une des nombreuses branches de l'arbre épanoui de la Renaissance, écho, dans les arts, des grandes

et harmonieuses voix de l'antiquité, voix qui mirent fin presque partout aux cris discordants, quoique fréquemment sublimes, du Moyen-âge. L'unique reste de ce Moyen-âge c'étaient les représentations dévotes sur le théâtre naissant ; mais quelle différence dorénavant entre elles et le drame théologique espagnol de Lope de Véga ! L'absence de caractère national dans les œuvres primitives est, cependant, une vérité incontestable que ne suffisent pas à affaiblir des originalités exceptionnelles, originalités qui s'ouvrent un chemin dans tous les temps. Qui limita réellement le triomphe universel de la Renaissance, en se constituant la gardienne glorieuse de l'héritage des siècles moyens, avant tout spiritualistes et chrétiens, ce fut, à n'en pas douter, l'école créée par Lope, vers la fin du XVIe siècle, école appartenant exclusivement et très particulièrement par son caractère à notre nation. Ma pensée est de rappeler non-seulement comment cette école a commencé, mais encore comment elle s'est perpétuée dans le goût des espagnols jusqu'à nos jours ; circonstance, la dernière, sur laquelle je dois assez m'étendre pour démontrer que son

annulation fut plus apparente que réelle devant d'autres formes et d'autres principes dramatiques, dans les dernières années du siècle passé et les premières années du siècle présent. Je traiterai ainsi plus des sources du théâtre contemporain que de ce théâtre même, suffisamment exposé et jugé dans le présent livre, tout en reconnaissant auss qu'il reste peu de choses neuves à dire, à propos d'un sujet sur lequel nationaux et étrangers ont tant et si bien parlé.





II

On a beaucoup et diversement écrit sur les révolutions dramatiques, de forme identique, réalisées simultanément, en Espagne, par Lope, et par Shakespeare, en Angleterre [1]. Or, il est avant tout évident qu'une pareille coïncidence ne fut pas un phénomène fortuit, mais le produit d'un même courant intellectuel, formé d'une manière lente et latente, qui donna bientôt naissance à cette espèce de torrent destructeur semblable à celui de la Réforme, c'est-à-dire, l'insurrection religieuse. Celle-ci toutefois fut très dif-

1. Au moment de sa mort, en 1616, Shakespeare était dans toute sa gloire, Lope était aussi au comble de la sienne.

férente par sa nature et ses conséquences : on n'abandonnait pas les dogmes critiques, les seuls vrais, ni leur abandon ne devait pas entraîner un mal aussi grave que la rupture de l'unité chrétienne, rupture que l'on regrette bien aujourd'hui, dans les combats de la foi contre le scepticisme régnant. Pour le drame, une des premières et des plus grandes manifestations du singulier instinct qui nous porte dès la plus tendre enfance à l'imitation des choses que nous voyons, instinct qui, développé dans l'intelligence, se change en désir de représentation, de création propre et personnelle qui engendre tous les arts; pour le drame, dis-je, le moment psychologique de rompre les vieux moules, arriva à la fin du xvie siècle. Pour me servir de l'expression de Schiller, expression probablement prise de saint Thomas et adoptée aujourd'hui par Spencer et Renouvier, quoique dans un sens un peu différent, ni anglais, ni espagnols ne voulurent se contenter de *jouer* au théâtre, avec les idées et les passions de l'étranger, au lieu de jouer avec leurs idées et leurs passions propres. Un changement semblable était impossible sans violation des lois de l'école régnante, lois plus logiques

qu'accomodées aux hasards inopportuns de la vie ; voilà pourquoi on perdit, avec tant de facilité, le respect pour les vénérables commentateurs de la Renaissance, personnes totalement consacrées à l'exagération des préceptes d'Aristote et du faux modèle hellénique, appris par les tragédies de Sénèque. Si quelque chose de l'antiquité pouvait toutefois se soutenir encore au théâtre, c'étaient les comédies de Plaute et de Térence, et mieux les pièces originales que les imitations, surtout pour ce qui regarde l'Italie initiatrice de l'art dramatique, comme de tous les autres arts de la Renaissance. C'est dans notre Péninsule que de pareilles imitations, quoique dérivées fréquemment de l'Italie, se développèrent avec plus de vigueur par les œuvres de Juan de la Encina, Lucas Fernandez, Gil Vicente, Torrès Naharro, Lope de Rueda et d'autres auteurs illustres pour leur temps. Mais cet art, prosaïque de sa nature, ne pouvait suffire et ne suffit pas seul, par lui-même, aux ambitieux et énergiques contemporains et sujets de Philippe II et d'Elisabeth d'Angleterre. Uniquement égaux, du reste, dans leur sentiment révolutionnaire, les deux théâtres nationaux

d'Angleterre et d'Espagne laissèrent voir, dès le principe, dans leurs œuvres respectives, la différence naturelle de deux personnalités aussi extraordinaires que l'étaient leurs fondateurs, chacun d'eux excluant toute confusion avec l'autre ; phénomènes irréductibles à une seule loi, nés, tous deux, pour le témoignage le plus éclatant de l'infini pouvoir de l'individualisation de l'esprit humain. Il est vrai aussi qu'en même même temps qu'ils se distinguaient par des motifs personnels de différentiation, pour parler un peu le langage de la philosophie moderne, ils étaient séparés par des traditions et des mœurs très distinctes, autant et même plus distinctes que les contre-parties idéales, religieuses et politiques, sous l'influence et la direction desquelles ils vécurent. Il n'y avait même pas alors, il n'y a pas même aujourd'hui encore, deux nations plus différentes que les deux dont je parle ; et, en résumé, on ne trouvera pas non plus des génies et des œuvres qui se ressemblent moins que le génie et les œuvres de Lope et de Shakespeare, bien que telle ne soit pas l'opinion de A. W. Schlegel. Il les déclare également romantiques, non-seulement à

cause de l'identité de leur rébellion, mais encore par la discordance de leurs principes avec les principes du théâtre antique, et par la nature de leurs fictions; mais quel romanticisme en tout cas si différend [1]!

Me bornant à notre poète, car c'est lui qui m'importe ici, personne ne pourra nier que c'est lui et non Shakespeare qui a créé le romantisme dramatique, pris dans l'acception qu'ont donné à ce mot les frères Schlegel et leur amie Mme Staël, les premiers, principaux fondateurs, et, la seconde, propagatrice de la critique moderne. Si les idées et les sentiments intimes du moyen âge se recueillirent et s'élevèrent jusqu'à constituer l'idéal d'une école dramatique, ce résultat est exclusivement dû à Lope. C'est lui dont les œuvres firent jaillir à flots abondants une nouvelle source d'inspiration et d'invention, qui a captivé non seulement les poètes espagnols de son siècle, mais encore ses compatriotes des temps postérieurs. La première consé-

1. *Cours de littérature dramatique* par A. W. Schlegel, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure. Paris, 1865, tome second. Seconde partie *Théâtres romantiques,* treizième leçon.

quence d'une telle révolution fut, je le suppose, de mettre la muse espagnole au-dessus de la muse italienne, dans la poésie dramatique, alors que cette nation marchait encore à la tête de toutes les autres pour les autres arts et les lettres. C'est quelque chose de semblable à la pensée esthétique de la lyre *pétrarquiste*, grâce à laquelle l'idée de la femme s'est spiritualisée jusqu'à la représenter par un type unique, plus allégorique que réel, que l'on remarque à la vérité chez tous les personnages du théâtre de Lope, tant dames que galants ; et ce qu'on appela en Italie *nouveau style*, n'est pas loin de ressembler, sous ce rapport, aux œuvres suggérées par l'*Art nouveau de faire des comédies*. Mais, à force de subtiliser, la poésie lyrique italienne en était venue à perdre complètement de vue la réalité ; elle était devenue maniérée et s'était épuisée de telle sorte qu'elle avait fini par n'avoir aucune influence positive parmi les nations ; il en arrivait autant aux vers amoureux de Herrera et des autres imitateurs castillans. Ce n'était donc pas là que Lope pouvait chercher des inspirations, et, quoique ses personnages soient aussi fortement allégoriques,

comme je le dirai plus loin, il chercha et il trouva une nouvelle voie au théâtre, pour leur donner, dans la sphère de l'idéal historique et social de l'Espagne, un caractère original et un intérêt constant. Du *pétrarquisme* au *romanticisme* de Lope, il y a, en somme, une distance plus facile à mesurer, à simple vue, qu'à expliquer.

De toute manière, si cette vieille poésie lyrique italienne, maîtresse du reste du monde pendant des siècles, doit être comptée, dans l'histoire des lettres, pour un des plus heureux fruits du génie humain, ladite nation italienne n'a pas obtenu, pas même de loin, un égal succès au théâtre. En vain elle représente, encore bien au-delà du XVIe siècle, les plus splendides *mystères* religieux qu'elle alternait avec les tragédies ou les comédies de Sénèque, de Plaute et de Térence; en vain elle continua de cultiver avec ardeur sa comédie picaresque ou bouffone plus que comique, bien que parfois riche d'esprit; en vain, dans ses poèmes, en interminables octaves rimées, elle voulut développer aussi, en même temps que celui de l'antiquité classique, l'esprit du Moyen âge, elle ne parvint qu'à moderniser sans foi,

sans véritable sentiment chevaleresque, quoique dans un style élevé et des plus doux, qu'à moderniser les cycles légendaires. Le si puissant élément païen de la *Renaissance* lui déroba, d'un autre côté, la foi mystique et candide que respirent les drames religieux espagnols, surtout les autos sacramentels de Caldéron, meilleurs, sans doute pour avoir récréé l'âme de Cimabue ou des Giotto, que celle d'un Michel-Ange ou d'un Raphael. Ni le scepticisme politique résumé par Machiavel, ni les églises et les images semi-païennes de la pure et franche Renaissance, n'étaient certainement propres à infiltrer dans le cœur des Italiens cette intime et, si l'on veut, superstitieuse vénération pour Dieu et le roi que, conjointement avec le vieil idéal héroïque et chevaleresque, notre société respirait de toutes parts. Ce n'était pas non plus avec les gentilshommes égoïstes, sans sentiment moral, et froidement corrompus, ou bien avec la sensualité élégamment raffinée des grandes dames de Naples, de Milan et de Florence, au XVIe siècle, que l'imagination devait composer ces types singuliers d'hommes et de femmes de Lope, types qui, pris par le poète, comme tous ceux de son sys-

tème dramatique, sur des *modèles vivants* des plus imparfaits, étaient finalement, comme je chercherai bientôt à le démontrer, les reflets de la vertu qui, non moins que dans les couvents, se cachait alors dans nos maisons particulières. Sans doute qu'il y a aussi des meurtres par jalousie, et même plus communs et plus violents qu'en Espagne, dans l'Italie de cette époque ; mais c'est d'ordinaire une jalousie plus adaptée au sens commun que celle que décrivent Caldéron et Lope, et moins exclusivement inspirée par l'idée de l'honneur. L'art des coups d'épée s'y pratique là aussi ; il se transforme en théorie, plus que chez aucune autre nation, sur ce que nous pourrions appeler la théologie du duel, mais cela aussi, comme tout, absolument tout, porte un caractère très distinct dans l'esprit espagnol. D'autre part, il a été dit que l'influence que l'Italie n'eût pas sur notre théâtre, la France, littérairement inférieure, durant le XVIe siècle, aux deux Péninsules latines, pouvaient encore moins l'exercer ; ce n'était pas non plus l'Allemagne, presque entièrement adonnée aux polémiques religieuses, ou à l'exercice mercenaire des armes, ni l'Angleterre qui, par ce qu'elle

a de positif dans son esprit naturel, a toujours offert un champ si différent aux auteurs dramatiques.

Observons quel était à ce moment le caractère de la vie espagnole. En ces jours-là, le dernier monarque qui avait conservé, intact dans l'âme, l'idéal religieux du Moyen âge, terminait son existence à l'Escurial ; les sujets dont son fils hérita, se rappelaient, comme une chose récente, d'avoir eu pour souverain un empereur paladin dans la personne de Charles-Quint ; pour voisins et amis, des héros presque de la fable, car tels étaient les conquérants de l'Amérique ; la vieille et obscure dévotion nationale s'était brillamment couronnée par la profonde théologie de Salamanque et d'Alcalà, triomphante au concile de Trente ; et tout en souffrant de la triste maladie de sa pauvreté, à laquelle elle devait succomber tôt ou tard, l'Espagne croyait encore, presque autant qu'en ceux de Dieu, aux miracles de son épée. C'est d'elle que dérivait, en effet, toute fortune individuelle dans ces contrées ; c'est à elle seule qu'il est dû que, de Covadongue à Lisbonne, de l'Amérique aux Indes, il ne se passât pas un jour qui laissât d'étendre plus ou moins le

territoire de la patrie. La synthèse de tout cela nous est représentée bien au vif par les personnes mêmes des poètes de l'époque; quand ils n'étaient pas des vainqueurs de Lépante, ils étaient des vaincus de l'escadre, comme dans l'*Invincible*, et, après avoir parcouru le monde en soldats, il n'y en avait presque pas un qui laissât de finir dans le clergé. Que pouvait-il manquer à Lope pour interpréter et représenter, mieux que personne, les pensées mystico-héroïques du Moyen âge, ou pour être le véritable inventeur du romantique art dramatique, si ce n'est ce qu'il avait à l'excès, c'est-à-dire, le génie?

Il est oiseux de le dire, car tout le monde le sait, l'immortel novateur n'atteignit pas son but sans contrariétés, pas plus que sans elles Shakespeare n'arriva au sien. Tout ce que le classicisme italien-français a pu dire, durant deux siècles et demi, contre cette révolution littéraire; tout ce qu'ont divulgué, dans un même sens, quelques Espagnols, dans le siècle dernier et dans le siècle présent; la substance, enfin, de toutes les critiques dont le somptueux et si vaste édifice de Lope a été l'objet, dans la succession des

années, avant Boileau, a été exposé, en termes presque identiques, par Cervantès au chapitre XLVIII de la première partie du *Don Quichotte*, passage tant de fois copié et commenté par les critiques. « Quelle plus grande extravagance peut-il y avoir, » disait-il, « dans le sujet qui nous occupe que de faire paraître un enfant en jupons à la première scène du premier acte et de le faire paraître, à la seconde, homme fait déjà et avec de la barbe [1]. Quelle plus grande sottise que de nous peindre un vieillard bravache, un jeune homme poltron, un laquais rhétoricien, un page conseiller, un roi commissionnaire et une princesse laveuse de vaisselle? Que dirai-je? N'ai-je pas vu une comédie dont la *première journée commence en Europe, la seconde en Asie, et la troisième s'achève en Afrique*, et, s'il y avait eu quatre journées, la quatrième se terminerait en Amérique? Que sera-ce, si nous arrivons aux *comédies divines?...* » A part l'exagération burlesque, cela veut dire,

1. Sur la scène en un jour renferme des années,
Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
Enfant au premier acte, est *barbon* au dernier.

Boileau. *L'Art poétique.*

en somme, que suivant Cervantès, c'était pécher mortellement contre la théorie dramatique que de manquer à l'unité de temps et de lieu, comme aussi de confondre, dans une même fable, des personnages de haute et de basse extraction, des actions nobles et humbles, ou de mêler leur trame à des sujets sacrés. On n'a donc pas à chercher autre chose dans la critique classique, on n'en rencontrera certainement pas d'autre, comme on ne pourra y trouver non plus un champion plus illustre.

Mais pendant que ce dernier fulminait une sentence si dure, quelle prodigieuse intuition manifestait Lope, son rival! Sans crainte de la majorité des théologiens, regrettant l'interdiction de Philippe II, qui avait été levée dans ce temps là, et se scandalisant, plus que jamais, des tendresses amoureuses et des incidents coupables de ses comédies [1]; sans

1. Voyez particulièrement à ce sujet le livre curieux intitulé *Bienes del Honesto trabajo y Daños de la Ociosidad*, par le P. Pedro de Guzman. — Madrid, 1614; livre où, sans les nommer, on désigne suffisamment les nouvelles comédies, pour comprendre contre qui étaient dirigés les principaux traits, et à son point de vue, les plus fondés, puisqu'il se plaint spécialement des comédies assez souvent

s'inquiéter des préceptes traditionnels, mis sous la protection du nom presque sacré d'Aristote; sans allié aucun, puisqu'il ne connaissait assurément pas Shakespeare, ni

représentées alors « avec adultères, incestes, sacrilèges, homicides, vengeances, ambitions et *prétensions à honneur contre raison et droit*, fraudes et fourberies des domestiques et serviteurs, etc. » Autant en arrive à dire le P. Brisbe y Vidal, dans son rare *Tratado de las comedias, en el cual se declara si son licitas* — Barcelone, 1618. Il est vrai que les livres de chevalerie n'avaient pas été mieux traités, avant que Cervantès les immolât sous le ridicule. L'année même de la naissance de ce dernier, en 1547, l'auteur de romances, Alonso de Fuentes, publia sa *Summa de philosophia natural*, où figure déjà un sujet malade, ou monomaniaque, à cause de la lecture de pareils livres et, particulièrement, épris du Palmerin de Oliva. Fuentes pretendait qu'on les défendît par autorité de justice, comme on avait défendu les comédies, par suite du mauvais exemple qui en résultait « Je m'étonne, disait-il, qu on s'inquiète de prohiber l'introduction dans ce royaume des draps de lit de Bretagne, parce qu'il se trouvait qu'à cause d'eux beaucoup de personnes étaient malades, par suite de beaucoup de maladies contagieuses dont les dits draps de lit arrivaient infectés, et qu'on ne pourvoie pas à supplier qu'on prohibe des livres qui donnent, par eux mêmes, un si mauvais exemple et desquels dépend un si grand dommage. » Cervantes trouva, comme on le voit, plus d'appui contre les livres de chevalerie, que Lope, en faveur de ses comedies

ses prédécesseurs ; guidé seulement par son propre génie, il trouva, dans la période historique opportune, le genre de littérature et le système dramatique qui conviendrait le plus à sa nation, non-seulement de son temps, mais encore durant des siècles. Immédiatement, donc, toute la *chevalerie* des vieilles romances, courtes et rares, les amplifications, imitations et mises en romances de faits héroïques qui servaient à constituer, dans le moment, les nouveaux et abondants *Romanceros :* tout l'imbroglio des livres que Lope vante tant dans ses *Fortunas de Diana*, et dont les héros étaient les Esplandians, les Palmérins, les Lisuarts, les Florambeles, les Espheramondes, avec Amadis, leur père commun, toute cette littérature pure, en somme, alla se concentrer et se résumer d'une manière merveilleuse au théâtre, grâce à cette entreprise immortelle, où la moindre des choses fut la ruine de l'antiquité ; ce n'est rien, en effet, de démolir, si l'on ne réussit pas à construire, comme il se construisit, un édifice meilleur. Il valait beaucoup mieux agir ainsi, quoique ce fut assez difficile, que de se consumer dans l'imitation, ordinairement stérile, des modèles latins et

italiens, soit dans la poésie épique, soit dans la poésie lyrique et même dans la poésie dramatique, comme le firent tant d'autres esprits, sans exclure Lope lui-même ; ce n'était pas moins important de créer un théâtre véritablement indigène, et un théâtre des plus grands qui aient jamais existé ou qui puissent jamais exister. Ce qui est assurément regrettable, c'est que notre poète ne consacrât pas à écrire plus tranquillement ses comédies, ces heures si longues qu'il dût employer à composer, à l'imitation d'autres, tant de médiocres livres pseudo-classiques.

Je n'ai pas à exposer ici en détail l'état où se trouvait notre théâtre, au moment où Lope, jeune encore, commençait à écrire pour la scène ; mais il est juste de prévenir que Shakespeare trouva le terrain beaucoup mieux préparé que lui pour la révolution. La lutte des classiques et des romantiques n'était pas seulement bien allumée deja en Angleterre, mais les seconds avaient encore l'avantage sur les premiers, quand le génie de leur plus grand poète y assura le triomphe du *protestantisme* dramatique, et du *libre examen* dans la critique. Ici, au contraire, tout libre examen et tout protestan-

tisme était moins propre et moins naturel qu'en Angleterre, et, par cela même, l'esprit d'indépendance contre la routine des commentateurs d'Aristote avait fait moins de progrès. Réduire les actes de quatre ou cinq à trois, en les intitulant généralement journées, avait été toutefois une résolution heureuse dont s'est vanté plus d'un prédécesseur de Lope. Mettre en scène « machines, nuages, tonnerres et éclairs, défis et batailles » avait eté un exploit de Torrès Naharro, rapporté avec un certain dédain par Cervantès en mauvaise humeur. Juan de la Cueva, enfin, s'était aussi vanté de sa révolte contre quelqu'une des unités dans ces vers de sa *Poétique* :

« Huimos la observancia, que forzaba
A tratar tantas cosas diferentes
En termino de un día que se daba [1]. »

En échange, personne ne repoussa plus violemment que lui l'innovation la plus

1 « Nous évitons d'observer la règle qui forçait — à traiter tant de choses différentes — dans le terme d'un jour qu'on donnait. »

essentielle du système de Lope et de Shakespeare, innovation que l'on a pu voir quelquefois chez leurs prédécesseurs, à savoir, le mélange, dans une même action, du sublime et du bouffon, du rire et des larmes. La Cueva s'exprime ainsi :

« Entre las cosas que prometen veras
No introduzcas donaires, aunque de ellos
Se agrade el pueblo si otro premio esperas.
El cómico no puede usar de cosa
De que el tragico usó, ni aun solo un nombre
Poner, y esta fué ley la mas forzosa [1]. »

Très éloigné de penser ainsi, Lope supprima, dès le principe, non-seulement pour le nom, mais aussi, en réalité, toute distinction entre les genres dramatiques, en créant le drame romantique, soit avec le simple titre de comédie, soit avec le titre mixte de *tragicomédie*, que la *Célestine* avait tant il-

1. « Parmi les choses vraies qu'ils promettent — N'aille pas introduire des plaisanteries, lors même que d'elles — Le peuple se réjouisse, si tu attends un autre prix. — Le comique ne peut employer une chose — Dont s'est servi le tragique, il ne peut mettre même un seul nom, — Et telle a été la loi la plus obligatoire »

lustré. Corneille et Racine donnèrent aussi primitivement le nom commun de comédies à leurs compositions tragiques ou comiques; mais les critiques français, suivant la tradition classique, ouvrirent bientôt, entre les deux genres, l'abîme profond qui subsiste encore aujourd'hui. Par la voie spéciale qu'il suivit, notre puissant innovateur s'approcha, cependant, plus que tous les classiques de la définition des anciens : « *Comedia est imitatio vitæ speculum consuetudinis et imago veritatis* », définition qu'un grand nombre ont prise de l'orateur romain, mais que Luis Alfonso de Carballo a résumée avec plus de concision que personne, dans ce vers seul :

« Es la comedia espejo de la vida [1]. »

Il n'y a pas de doute, en effet, que cette vie ne soit d'ordinaire telle que l'ont représentée Lope, Shakespeare et les romantiques modernes : un mélange alternatif du sérieux

1. « La comédie est le miroir de la vie » — Dans sa *Poétique*, intitulée : *Cisne de Apollo* Medina del Campo, 1602.

ou du triste avec le burlesque : or, cette idée, mise en pratique avec toutes ses conséquences, suffisait à elle seule pour que notre théâtre rompit avec ce qui constituait le caractère le plus essentiel de la tradition dramatique, depuis Aristote et Sénèque, jusqu'à ce moment. Qu'on n'aille pas comprendre, par ce que nous venons de dire, que la vie en général, pas plus la vie historique que la vie particulière de son temps, a été ce que Lope prétendait peindre. Assurément, tout drame doit contenir des contrastes de l'existence humaine, se reflétant sur la scène comme dans un miroir ; mais dans quelles limites, sous quels aspects divers la vie doit-elle se concevoir, s'imiter et s'exposer aux regards du public ? Est-ce par hasard uniquement avec ces caractères généraux qu'elle présente également dans tous les siècles ? Le théâtre ne devrait-il remplir peut-être, à l'égard de la vie contemporaine, qu'une fonction purement photographique ? Ou bien, sans jamais perdre de vue le naturel, l'auteur dramatique doit-il, à la manière du sculpteur et du peintre des vieilles grandes écoles, se fixer aussi sur ce qui est essentiel, et dédaigner les accidents vulgaires et insignifiants,

afin de produire aux yeux, aux oreilles et dans l'intelligence du spectateur, cette suprême harmonie qui est dans les arts, l'éternellement beau? Si j'écrivais spécialement sur l'esthétique, j'aurais à répondre plus longuement. Pour le moment, il me suffit de dire que le *ludus* de saint Thomas, mis en pratique par l'imitation et la représentation artistique, ou soit le *jeu*, tel qu'il est exposé dans les numéros quatorze et quinze des *Lettres sur l'éducation esthétique de Schiller* [1], que ce jeu, dis-je, s'il a toujours pour objet une *forme vivante*, doit se réaliser de sorte que la forme soit une vie et la vie une forme, sans que une telle forme et une telle vie se confondent ni avec l'agréable, ni avec le bon, ni avec le parfait. Que l'homme prend naturellement ces choses au sérieux, et que l'art doit garder son caractère de *jeu*, parce qu'on ne joue intellectuellement qu'avec le beau, ou qu'avec ce qui a quelque ressemblance avec lui, soit dans la vie réelle, moyennant la représentation ordinaire d'objets ou d'actions, soit

1. *Œuvres de Schiller*, traduction nouvelle, par Ad. Régnier. Paris, 1861.

dans la vie propre de l'art, où se condense et se réalise l'existence totale et complète. L'activité qui s'applique à l'art n'est pas, toutefois, cette activité que saint Thomas considérait comme illicite, en tant que superflue, mais l'activité qui est positivement de trop pour les nécessités sensibles, et qui répond seulement à ce qu'il y a dans l'âme de supérieur à la simple existence. Convient-il d'emprisonner, dans les limites resserrées de cette dernière, ladite activité supérieure, sans donner satisfaction à son énergie exubérante, par le désintéressement et l'indifférence pour l'existence pure, avec une liberté par cela même essentielle et sans assujettissement au devoir, à l'utilité, à aucune autre des fins de notre nature animale et sociale ? Non, en vérité. Pour moi, d'autre part, l'imitation enfantine qui, premièrement, s'appelle *jeu*, et la représentation servile des choses réelles qui reçoit parfois le nom d'art et qui est, sans doute, un *jeu* de plus, ont dans la vie une raison égale, bien que différente. Voilà pourquoi je ne prétends exclure ni le premier, ni le second, dans leurs conditions respectives. Mais il y a encore un *jeu* plus élevé, dans lequel consiste l'art vé-

ritable, et tout particulièrement dans le dramatique, et je veux que dans ce jeu on y représente non-seulement ce qui est ou ce qui a été, mais encore ce qui peut et ce qui doit être. Que l'art soit aussi un jeu, c'est ce dont fournit, en outre, un éclatant témoignage, le fait que ceux qui matériellement jouent le plus avec les choses, dans leur vie pratique, sont ceux qui, par la vertu de l'art, les représentent mieux. Ce n'a jamais été, par exemple, ceux qui ont ressenti sérieusement l'amour qui ont réussi à mieux le dépeindre dans la poésie, mais bien ceux qui ont le plus converti ladite passion en vulgaire passe-temps. Y a-t-il eu des hommes qui aient plus raillé cette passion et toutes les autres, et qui les aient mieux décrites que Gœthe et Byron?

Dans cette doctrine générale rentrent assurément ces immortelles résurrections historiques qui s'intitulent *Richard III*, *Le Roi Jean* et *Henri VIII*; là se trouve aussi la profonde expression des passions d'Otello et d'Hamlet; le théâtre de Lope y rentre également, dans ses caractères essentiels. En partie par le milieu social où il vivait lui-même et où ses disciples vécurent, en partie

par le caractère particulier de ces derniers, ni lui ni eux ne pénétrèrent dans les mystères de l'histoire ancienne, ni, comme le grand dramatiste anglais, ils n'essayèrent d'interpréter l'histoire de leur patrie. Je ne suis pas de ceux qui pensent que *La estrella de Sevilla* représente la mort d'Escobedo, et *El Castigo sin vèngança*, la fable des amours du Prince D. Carlos avec sa marâtre. Si les soupçons de quelques ministres royaux ont pu l'imaginer, pour ce qui est de Lope, on peut bien affirmer que ni comme chrétien, ni comme gentilhomme, ni comme monarchiste, il n'aurait jamais pensé à mettre sur la scène l'étrange calomnie du second desdits sujets, et, comme poète, il n'aurait jamais converti en un Sancho Ortiz de las Roelas, l'intelligent, mais peu sympathique Antonio Pérez, si indigne d'un honneur semblable Lope ne s'est pas engagé non plus dans l'analyse ou la description physiologique des passions humaines, telles qu'elles se présentent dans la pure nature. Après lui, ses successeurs n'ont pas fait effort pour approfondir d'autres secrets psychophysiques ou psychologiques, que ceux qui étaient sympathiques à leurs contemporains, par exemple, ceux de

l'amour et de l'honneur, ou, tout au plus, les mystères d'un dogme, non-seulement cardinal dans la théologie, mais encore fondamental dans la société espagnole d'alors, à savoir, le dogme de la rédemption, moyennant le repentir. Il laissa de tirer ainsi de de l'étude spéciale et profonde des passions en général, le suprême parti qu'au moyen de coups de pinceaux rapides et merveilleux, plus que par de longues analyses, Shakespeare a su en tirer, quoique, pour une telle entreprise, nous puissions compter sur le fonds copieux de philosophie de l'âme que contiennent nos in-folios de théologie morale, et les livres en langue vulgaire des cas de conscience, qui servaient à l'instruction des confesseurs ordinaires. En échange, Lope se lança, et ses successeurs se lancèrent après lui, sans le moindre scrupule, dans la peinture d'une vie, moins positivement *vécu* que pensée; celle qui, chez les Espagnols de l'époque, constituait le système de l'existence idéale; ce que les meilleurs d'entre eux, du sang le plus pur et du goût le plus exquis regardaient, en somme, comme étant le plus chevaleresque, expression qui, par elle seule, veut dire, plus héroïque, plus saint parfois,

d'autre fois plus honorable, digne d'éloge sinon d'excuse, même dans les cas où la chose était expressément condamnée par la religion, la morale et les lois. Si cette manière de considérer l'art était conventionnelle à un haut degré, il ne s'agissait pas du moins d'une convention arbitraire, individuelle, produit subjectif des poètes, mais d'une autre convention engendrée d'une manière spontanée dans le cercle d'idées qui faisaient vivre en société les personnes les plus distinguées chez le peuple singulier où ils écrivaient. Notre art dramatique jouait, enfin, dans le sens de Schiller, non pour reproduire indifféremment ce que cette société donnait ordinairement et pratiquement d'elle-même, mais pour représenter ce que les Espagnols d'alors pensaient qu'elle devait être, voulaient qu'elle fut, et ce qui pouvait être, après tout, indubitablement. C'est là ce qui pour moi légitime théoriquement le système. Mais je veux le dire encore en une fois et en faveur des hautes conventions esthétiques : jamais la simple reproduction des modèles naturels, et encore moins de leurs copies, comme le prétendent les adversaires de Lope, ne montera au sommet élevé

du beau, ni dans la musique, si l'on réduit l'art à l'imitation des bruits ou des cris naturels, ni dans la sculpture, s'il se rapproche trop du modèle vivant, ni dans la peinture, s'il transporte superstitieusement sur la toile, le ciel, l'eau ou la peau humaine. Ces objets sont bien, en effet, tels qu'ils sont, dans les lieux qui leur conviennent réellement; quant à la vérité pour les sens la nature défie toute compétence artistique quelque parfaite qu'elle soit. Par cela même, à part les genres incomplètement artistiques, autre est la vie que doit avoir l'art total et vrai, cette vie, par exemple, physiquement et moralement harmonique de la Vénus de Milo, qui ne se voit jamais représentée dans le corps humain avec une rigueur absolue, sans laisser d'être si vrai et plus que la vie d'une belle femme quelconque; cette vie, d'autre part intime et douce, et réelle aussi, des vierges de l'école *pro-Raphaelesque*, que nos yeux mortels ne parviennent pas non plus à voir dans les rues et sur les places; une vie poétique, finalement créée, non devant l'artificiel ou la routine, mais devant le *modèle vivant*, sans lequel jamais l'inspiration féconde et certaine ne se réveille et

ne jaillit, sans lequel l'imagination ne découvre la merveilleuse puissance de transformation et de perfectionnement qu'elle conserve à l'état latent, mais créée en la raison et par elle, non pour et par les sens. On peut bien alléguer, en outre, sans s'élever même à de nouvelles considérations esthétiques, que le système de Sénèque suivi par les auteurs tragiques du XVIe siècle, fut aussi conventionnel que le système espagnol ; que ne le fut pas moins celui du grand théâtre de Corneille et de Racine, dont les tragédies ne sont ni purement grecques, ni romaines, ni françaises, mais inspirées par une conception spéciale et des plus nobles de la vie, conception, fille de l'intelligence et non de l'observation ponctuelle des passions et des mœurs du temps de Louis XIV. Abondant dans cette idée, le critique français, M. Deschanel [1], finit par dire « l'originalité de Racine consiste à fondre avec une habileté suprême le passé et le présent, à joindre à cette partie de l'antiquité qui pouvait plaire à ses contemporains, les sentiments nouveaux dûs à la civilisation chrétienne ; à commettre

1. *Racine,* par M. Deschanel. Paris, 1884

l'anachronisme de substituer des personnages féminins de son goût et de son temps, aux femmes de Sophocle et d'Euripide, dans des fables grecques ; à donner, enfin, une beauté idéale aux choses de sa patrie ». Le *conventionalisme* de Lope est-il, par hasard, différent de celui-là ?

On ne doit pas trouver étrange que le nom de Lope soit si souvent répété quand on parle de notre vieux théâtre national. Moreto l'emporte, il est vrai, sur lui comme sur d'autres, pour la création des types humains, dans ce système, ainsi que pour la *vis* comique et la disposition des fables ; l'inspiration tragique de Rojas est plus grande que la sienne ; il n'égale pas Alarcon ou Tirso pour la vérité de l'observation, la pureté et le charme du style, ni Caldéron pour le riche développement des types moraux qui ont fait de lui le plus illustre de nos vieux auteurs dramatiques ; malgré tout cela, il serait injuste de refuser l'avantage à Lope, tant pour l'invention et la peinture des caractères féminins que pour la perfection du dialogue ; il est même impossible de lui disputer la gloire d'avoir formé le moule merveilleux dans lequel notre théâtre est resté enfermé

pendant si longtemps. Lista a distingué chez lui sept classes de compositions différentes : celles de cape et d'épee, ou d'intrigue et d'amour, les pastorales, les héroïques, les tragiques, les mythologiques, celles de saints et les philosophiques ou idéales. Pour ne pas citer d'autres classifications postérieures, je me contenterai de rappeler que D. Marcelino Ménéndez Pelayo, dans ses conférences si intéressantes sur Calderon, les divise d'une manière semblable, en sacramentelles, religieuses, philosophiques, tragiques, de cape et d'épée et en genres inférieurs. Sans m'opposer à de pareilles distinctions, exactes en elles-mêmes et sans doute indispensables, quand il s'agit d'analyser complètement notre vieux théâtre, le caractère général de ces considérations me permet de dire synthétiquement que le fondement du système propre de Lope se trouve dans les comédies chevaleresques. Ce ne sont, en vérité, ni les autos sacramentels, ni les drames purement religieux qui constituèrent l'invention du poète, ni même l'invention espagnole : de ce que Caldéron a élevé ce genre à la plus grande hauteur qu'il ait pu atteindre, cela ne veut pas dire qu'il etait inconnu dans

d'autres nations. Il n'est pas certain non plus, malgré l'enthousiasme exagéré du grand panégyriste de Caldéron, Fray Manuel de Guerra, enthousiasme que les frères Schlegel ont partagé plus tard, que ce soit sur ledit genre de compositions que repose ce qu'il y a de meilleur chez ce poète, et même dans tout notre théâtre national. D'un autre côté, la partie pastorale et la partie mythologique n'ont pas eu sur notre scène une importance suffisante pour que l'une ou l'autre y ait mérité une condition particulière et distincte. Les drames héroïques et tragiques, et les comédies intitulées de cape et d'épée qui, dans mon opinion, appartiennent au même genre; les drames à base religieuse, tels que *El Purgatorio de san Patricio* ou *La invencion de la Cruz*, également engendrés dans l'esprit des hommes des croisades et de la guerre des huit siècles, ou même encore, de la vieille chevalerie, voilà, donc, les pièces qui constituèrent réellement notre système dramatique spécial. Sortis d'une même source, ce sont deux genres jumeaux, essentiellement inspirés de sentiments et de principes identiques, ceux de la société héroïque et chrétienne que notre théâtre représente.

Qu'importe, par exemple, qu'un personnage s'appelle roi D. Pedro dans *La niña de plata*, *El rico hombre de Alcalá* et *Lo cierto por lo dudoso?* Avant tout, le roi pense et agit en hidalgo, et l'hidalgo agit et pense, comme s'il était roi, dans toutes les occasions ou dans le plus grand nombre. Le caractère essentiel de nos comédies ne s'altère pas non plus, parce que beaucoup d'entre elles paraissent des tragédies, par le sujet antique et par le dénouement classique, des tragédies irrégulières, mais enfin des tragédies. Parmi tant de milliers de pièces, tant de douzaines d'auteurs, il doit y avoir de tout dans les sujets ou cas, et, sans doute, il y a de tout ; mais le système considéré, dans son ensemble, fait bien voir qu'il repose sur le précepte cardinal du fondateur, dans son *Art nouveau de faire des comédies* :

> « Los *casos de la honra* son mejores
> Porque muevan con fuerza à toda gente [1] ».

c'est-à-dire, les cas ou évènements cheva-

1. « Les cas de l'honneur sont des meilleurs, parce qu'ils remuent avec force tout le monde ».

leresques. Et les pièces de notre théâtre laissent bien comprendre par elles-mêmes la véritable raison qui portait les spectateurs à voir sans étonnement, au dire de Lope lui-même dans son *Art* :

« Sacar un turco un cuello de cristiano
Y calzas atacadas un romano » [1].

En effet, comme jamais des Romains ou des Turcs ne paraissaient sur la scène ni complets, ni à moitié, tels que ceux de Racine, mais que c'étaient des Espagnols qui portaient des cols et des chausses boutonnées, ou ce qui revient au même des habitants de Madrid, tantôt déguisés en étrangers, anciens ou modernes, tantôt représentant des empereurs, des rois ou des princes, tantôt jouant des criminels, tantôt des galants amoureux, ils n'avaient nullement besoin de revêtir des costumes différents. Un même esprit caractéristique règne de toutes manières dans les dialogues des personnages, à l'exception des bouffons, qui ont également

1. Un Turc porter un col de chrétien — et un Romain des chausses agraffées.

entre eux la plus grande ressemblance. Du reste, dans beaucoup de comédies religieuses de Caldéron, dans *Le Magicien prodigieux* ou dans *La dévotion de la croix*, par exemple, les hommes se disputent mieux que dans une simple comédie quelconque de cape et d'épée. Les femmes n'ont pas non plus de différence, si ce n'est à paraître plus ou moins platoniques ou sensuelles, selon que la muse de Lope ou de Tirso en donne le portrait :

« Eusebio, donde el acero
Ha de hablar, calle la lengua » [1].

dit le Lisardo de la seconde de ces comédies et, dans la première, Florus en dit plus ou moins autant :

« La espada
Sacad, que aqui son las obras,
Si allá fueron las palabras » [2].

Et la Justine du *Magicien prodigieux* ou

1. Eusèbe, ou l'acier — doit parler, silence à la langue.

2. « L'épée
Tirez là, ici sont les actes,
S'il y a eu là-bas les paroles »

la Julie de *La Dévotion de la Croix*, parlent-elles par hasard autrement que les poétiques dames de *La esclava de su galan* ou de *El Vergonzoso en palacio?* Pour conclure, il n'y a plus rien à dire, si ce n'est que là « le même genre de monde est tout », en appliquant au cas une certaine phrase de Luis Cabrera de Cordova, sur l'histoire. C'est toutefois un monde spécial et à part, généralement habité par des personnages différents de ceux que produit la vie humaine ordinaire; personnages non seulement vraisemblables, mais vrais dans l'intelligence des auteurs et des auditeurs, personnages qui ne sont pas impossibles dans le moment, quoiqu'ils puissent l'être dans un autre temps et dans une autre nation.

Doit-on, par hasard, déduire de cet exposé que le singulier talent de Lope se rendait compte de l'extrême portée critique, de l'immense valeur poétique, du caractère national et permanent de la révolution et de la création qu'il inaugura et qu'il réalisa en si grande part? Non, certainement. Pour moi, il l'ignora, ni plus ni moins que ses adversaires, et que Cervantès, le premier de tous. On n'explique pas d'une autre manière les

burlesques définitions qu'il donna de son système. En traitant d'une de ses nouvelles amoureuses, intitulée *El desdichado por la honra*, du mode de leur composition, il s'exprime en ces termes : « Moi, j'ai pensé qu'elles doivent avoir les mêmes préceptes que les comédies, dont la fin est de voir l'auteur donner contentement et plaisir au peuple, *dût l'art s'étouffer*, *aunque se ahogue el arte.* » Il n'avait rien dit si rudement dans l'*Art nouveau de faire des comédies*, quoique la même pensée soit contenue dans les vers suivants :

« Yo hallo que *si allí se ha de dar gusto*
Con lo que se consigue es lo más justo » [1].

Il baffoua également son théâtre dans presque toutes les autres pages de l'*Art nouveau*, le qualifia souvent de barbare, et demanda pardon de l'avoir créé sur une Académie particulière, comme celles qui étaient de mode à cette époque. Il en agissait ainsi avec la même désinvolture qu'un de nos

1. « Moi, je trouve que si on doit là donner du plaisir, — C'est ce qui le fait obtenir qui est le plus juste. »

contemporains, illustre poète lyrique et dramatique, l'a fait, en plusieurs occasions, et tout particulièrement dans le discours en vers, le jour de sa réception à l'Académie espagnole. Zorrilla aussi, à qui je fais clairement allusion, répute inconsciente l'inspiration de ses vers, pour être, comme le furent ceux de Lope, les plus populaires et les plus influents de l'époque. Il les donne comme des produits de son ignorance, de la même manière que le dernier donnait ses comédies comme filles de la barbarie. Ce qu'il doit y avoir de certain, c'est que tous deux ont deviné ce qu'ils faisaient plus qu'ils n'y ont pensé ; ils ont reçu d'une manière objective leur originalité systématique, ou, pour parler plus clairement, ils ont senti spontanément ou perçu, avec un instinct particulier, l'espèce de jeu littéraire que réclamaient les temps, la latente nécessité esthétique de leurs contemporains ; ils ont bu, en somme, l'inspiration chez leur public plus que chez eux-mêmes.

Pour me borner de nouveau à Lope, si à cette puissance intellectuelle qu'il n'avait pas bien mesurée, qu'il ne connaissait pas bien lui-même, mais qui dirigeait néan-

moins, comme chez tout homme, ses déterminations particulières ; si à cette heureuse combinaison de rares facultés qui offrait à sa volonté un instrument dont aucun autre ne pouvait disposer ; si à cette intention profonde et aveuglément spontanée qui, sans réflexion ni étude, lui fit trouver son système dramatique, il eût joint moins de vanité à produire, il est clair qu'il serait encore plus grand. S'il avait refréné le torrent indocile de sa veine poétique, fait abstraction de cette facilité prodigieuse et déplorable en même temps, qui ne lui promettait que l'infime avantage d'être un improvisateur inouï, il réunirait, à la gloire d'avoir enrichi le tronc de l'art d'une branche nouvelle et des plus touffues, celle d'avoir élevé le théâtre, en général, à toute sa perfection possible. De quelque manière qu'on l'envisage, son art dramatique est à l'art dramatique gréco-romain, ce qu'est l'architecture de ce nom à l'architecture vulgairement appelée architecture gothique. De la même manière que celle-ci, le théâtre classique de Lope s'éloigna des moules classiques pour verser dans d'autres moules nouveaux l'idéal christiano-chevaleresque du Moyen âge et des temps

qui le suivirent immédiatement. Quelle gloire le genre humain n'aurait-il pas accumulée sur l'inventeur de l'architecture gothique, s'il le connaissait, et si cette architecture n'était pas, à ce qu'il paraît, la transformation collective et le travail réalisé en commun par de nombreux artistes, pendant un espace de temps indéterminé! Ah! c'est grandement avec raison que Lope ne traversait pas une rue sans que les habitants de Madrid n'en peuplassent immédiatement portes, fenêtres et balcons, bien qu'il y résidât depuis tant d'années, sans que tous ceux qui passaient et même ceux qui allaient en voiture ne s'arrêtassent pour le regarder, chose que rappella à ses funérailles, comme témoin oculaire, Fray Francisco de Peralta, hommage indubitablement rendu au très célèbre auteur de comédies et pas davantage. Il y en eût, en effet, qui écrivirent de meilleurs poèmes épiques, de meilleures nouvelles et de meilleurs vers lyriques que lui, sans obtenir, tant s'en faut, un honneur si grand, comme l'éprouva, entre autres, Cervantès.

Il est certain que, dans la seconde moitié du dernier siècle, on s'est livré à des discussions et des disputes nombreuses sur les ter-

mes si durs, par lesquels ce dernier avait flétri le changement éprouvé par le théâtre espagnol, dans les mains de Lope et de ses imitateurs. On sait, en outre, qu'avant que celui-ci s'élevât à la souveraineté dramatique, le nouvelliste incomparable avait écrit aussi des comédies. Si elles furent débitées « sans qu'on leur offrît une offrande de concombres ou aucun autre projectile », chose qui ne doit pas être un mensonge, puisqu'il la raconte lui-même, elles ne suffirent pas à lui donner, plus dans l'art dramatique que dans d'autres genres de poésie, un crédit semblable à celui qu'obtinrent, dès le principe, ses livres en prose. Consacré entièrement et heureusement à ces livres, durant un assez grand nombre d'années, il laissa la nouvelle école s'emparer du théâtre en toute sécurité, et quand il y reporta ensuite les yeux, « il ne trouva pas, suivant son expression, d'oiseaux dans les nids d'autrefois », ce qui signifie que personne ne voulait déjà plus de ses pauvres comédies ou de ses intermèdes, au point qu'il dût se contenter qu'on les donnât sans bruit à la presse. Ces dernières comédies de Cervantès, qui avaient les défauts mêmes qu'il incrimine tant dans celles de Lope,

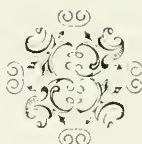
sont les pièces que, vers le milieu du siècle dernier, D. Blas Nasarre prétendit porter l'occulte et maligne intention de discréditer, en vertu de ses propres fautes, les œuvres des auteurs dramatiques mordus par le *Quichotte*, dans la pensée que l'effet produit par celui-ci contre les livres de chevalerie, de pareilles petites œuvres l'obtiendraient contre le nouveau théâtre espagnol. Candide entreprise, en vérité, que celle de l'érudit Nasarre, entreprise impossible pour qui se serait rendu compte de l'ironie sans pareille de ce livre unique.

Pour moi, la singulière contradiction qui résulte de la doctrine connue de Cervantès sur l'art dramatique et de sa pratique postérieure, présente une explication beaucoup plus facile, même en prêtant les mains au soupçon que ce ne fut pas une conviction sincère, mais l'envie qui lui dicta son primitif et sévère jugement. Ni Lope, ni Cervantès ne se rendaient en vérité justice, c'est une de ces choses qui se sont toujours vues chez les plus illustres contemporains. Le premier avait poussé, on le sait, l'injuste dédain jusqu'à se contenter de dire, à propos des nouvelles, « ni grâce, ni style n'ont en elles

fait défaut à Michel de Cervantès » ; éloge injurieux, parce qu'il est mesquin. Je pense, malgré tout, que l'exposition doctrinale de ce dernier, dans l'ouvrage où il a mis tous ses sentiments, proclame à haute voix qu'elle était alors sincère, sans que puisse s'opposer à juger le contraire, le fait de chercher à remédier à la pauvreté, qui rendait, dans sa pensée, l'honnêteté si difficile, en se soumettant pour gagner de l'argent au courant du vulgaire. Des cas pareils se sont vus de tout temps, et bien plus grande et plus répréhensible fut la faiblesse avec laquelle Lope diffama son système, en lui donnant une origine exclusivement intéressée, dans l'*Art nouveau de faire des comédies*. Qu'y avait-il de particulier à ce que l'exterminateur des chimères, l'éternel moqueur des chevaliers errants et de leurs prouesses, en vers ou en prose, fût de très bonne foi hostile aux mêmes actes de chevalerie transportés par Lope sur le théâtre, sans autre changement important que de les approprier aux rues de Madrid, avec leurs dames et leurs galants, leurs bouffons et leurs écuyers, les enlevant aux voies et chemins, pour les rendre *stationnaires* au lieu *d'errants*, et les mettant

dans des maisons et aux balcons, au lieu des châteaux seigneuriaux ou des auberges? Il y avait, il n'est pas permis d'en douter, entre la profonde perception de la réalité chez Cervantès, et la casuistique de l'honneur et de l'amour dans le nouvel art dramatique, un fossé non moins large qu'entre le *Quichotte* et les livres de chevalerie. Le nouvelliste sans égal finissait donc par être l'envers d'une médaille dont Lope et Caldéron occupaient l'endroit.







III

Il convient de rappeler ici que la direction opposée suivie par celui-là et par ceux-ci, ne s'observa pas chez eux seuls, et que toute notre littérature du *siècle d'or* apparaît divisée de la même manière, sans intermédiaire, en deux branches différentes, la picaresque et l'idéale. La première avait de son côté beaucoup plus de tradition populaire, comme le démontre la copieuse collection de pièces nationales détachées, pièces très rares parfois, entretiens, couplets, intermèdes et même comédies antérieures à Lope de Vega. A tout cela il faut joindre un grand nombre de livres célèbres en prose, depuis la première et la seconde *Célestine* et la comédie *Séraphine*, par exemple, jusqu'à

l'*Histoire de la vie du Buscón* ou *Grand Tacagne*, en passant par les autres Célestines de noms divers, par *Le Lazarille de Tormés*, *Rinconete* et *Cortadille*, *Guzman d'Alfarache* ou la *Picara Justina*, par le plus grand nombre des nouvelles de Salas Barbadillo et de divers esprits moins heureux, mais également riches en peintures de mœurs des plus charmantes. Ici les régulateurs des genres, qui donnent aujourd'hui l'imitation réaliste pour unique loi de l'art, ne doivent regretter aucune perfection. Jamais le naturalisme contemporain n'est parvenu, ni ne parviendra à peindre d'un pinceau plus saisissant un espiègle mendiant tel que celui du *Lazarille*, des fripons retors ou débutants, avec plus de relief que Monopodio, Rinconete et Cortadille, ni une entremetteuse, telle que Célestine, ni un famélique comme Pablo le chercheur, ni des crocheteurs, ou agents de police, des bravaches et des femmes de mauvaise conduite, pour ne pas mentionner des gens de plus haute extraction, pareils à ceux dont Quevedo nous donne le portrait en prose et en vers. Que les Français, s'il y en a qui me lisent, ne le prennent pas pour un indiscret amour de la patrie, amour dont je cherche

à m'éloigner dans mes jugements et dont je crois m'écarter ordinairement ; mais, pour moi, leur premier maître en réalisme, Rabelais, ne souffre même pas la comparaison avec les grands écrivains naturalistes de notre siècle d'or.

A côté de ce riche torrent, qui produisit les plus grandes beautés de la prose castillane, surgit et coula plus abondamment encore le grand fleuve de notre art dramatique qui recueillit dans ses eaux tous les éléments théologiques, métaphysiques, politiques, et essentiellement sociaux de notre civilisation. Dans ce temps encore, sans être lues autant dans leurs livres spéciaux, les œuvres de chevalerie triomphaient plus que jamais, dans les *Romanceros*, tant moresques que chrétiens, mais toujours chevaleresques, et sans doute dans l'opinion générale. Sous le règne de Philippe II, se trouvaient encore dans toutes les mains des traités juridiques, imposant obligatoirement, rien moins que l'héroïsme de Guzman le *Bon*, comme on le voit dans le traité du docteur Antonio Alvarez sur les gardiens des citadelles et châteaux forts [1].

1. *Tractado sobre la ley de Partida, de lo que son*

Le traité de la *Batalla de dos*, traduit de l'italien Puteo, était également répandu avec des applaudissements extrêmes [1], ainsi que le *Dialogo de la verdadera honrra militar*, ponctuel catéchisme du duel entre seigneurs ou hidalgos chrétiens, par notre Geronimo de Urrea [2]; on ne devait pas oublier le *Doctrinal de Caballeros*, pur commentaire des lois en vigueur, et encore moins le traité des *Rieptos é desafios* de Diego de Valera, résumé de tout ce qui avait été en usage dans la vieille chevalerie d'Angleterre, de France et d'Espagne, durant le Moyen âge [3]. Nos au-

obligados à hazer los buenos alcaydes que tienen à su cargo fortalezas y castillos fuertes, par le docteur Antonio Alvarez : Valladolid, par Francisco Fernandez de Cordova, 1558.

1. Puteo (Paris de), livre appelé *Batalla de dos* qui traite des batailles particulières de rois, empereurs, princes, chevaliers de tout état et hommes de guerre. Traduit de la langue toscane. Séville : par Domenico de Robertis, 1544.

2. *Dialogo de la verdadera honrra militar, que tracta como se ha de conformar la honrra con la conscientia.* Composé par D. Geronymo de Urrea. A Venise, 1566.

3. *Tratado de los Rieptos é desafios que entre los caballeros é hijosdalgo se acostumbran à hacer, segun las costumbres de Espana, Francia é Inglaterra*, par Mosen

teurs dramatiques durent étudier beaucoup de pareils livres.

Rien de plus singulier, soit dit en passant, que la casuistique de l'honneur dans la chevalerie, s'alliant à celle de la jurisprudence et de la théologie morale. Les avocats italiens se distinguèrent par excellence dans cette dialectique particulière, mais ils transmirent la doctrine plus encore qu'à leurs compatriotes, aux capitaines et aux soldats espagnols de Milan et de Naples, parmi lesquels et particulièrement dans l'infanterie, se trouvaient toujours « beaucoup de personnes nobles et distinguées », comme l'écrit, de sa propre main, le premier D. Juan d'Autriche, dans certaines observations de lui que je possède. Je ne prétends pas qu'on pensât à certaines choses seulement parmi nous, à cette époque ; au contraire, je reconnais parfaitement que beaucoup d'entre elles et, par exemple, celle que je cite, procédaient et s'imitaient d'ailleurs, ainsi qu'il arrive avec les idées, en tout temps. Mais entre celles qui régnèrent de la manière la plus singulière en Espagne, l'une

Diego de Valera, S. L. ni F. (sans indication de lieu ni foliation et en gothique).

fut, sans aucun doute, l'exagération du point d'honneur. Ce qu'en Italie, et même en France, si célèbre par le caractère duelliste de ses gentilshommes, ne fut qu'une manie élégante, en était par ici une véritable, pour tout homme qui portait l'épée, et il y en avait très peu qui laissait de la porter. Et, comme chacun des vieux chrétiens pensait, qui plus qui moins, qu'il sentait l'hidalgo, comme le premier venu se tenait, sans grand scrupule, pour un chevalier distingué, il se croyait obligé de le démontrer à chaque pas.

Les deux directions opposées de notre littérature étant, par conséquent, si certaines, il n'est pas possible, néanmoins, que nos ancêtres fussent absolument répartis, tels que nous les montrent d'un côté le théâtre, et de l'autre les nouvelles picaresques, en deux uniques portions, l'une des Quichottes, et l'autre des Ginesilles de Pasamonte; par ici mendiants, truhants, bravaches, assassins, voleurs, prostituées, entremetteuses, et par là, dames et galants, sans une imperfection qui ne fut relevée jusqu'au point de devenir poétique. Par tout ce que j'ai eu l'occasion de voir et ce que j'exposerai immédiatement avec plus d'étendue, la vie nationale que

présentent dans sa réalité toute nue les documents de l'époque, publiés ou inédits, et les relations des étrangers qui ont observé nos mœurs, au XVIIe siècle, cette vie ne se trouve pas du tout dans les comédies, elle ne se rencontre pas non plus exactement résumée dans la seconde des deux grandes branches de littérature que je viens de déterminer. Il y avait, sans aucun doute, une honnête et très nombreuse population neutre, entre ces chevaliers querelleurs et galants et la tourbe ordinaire de fripons ou de malheureux; population qui ne fut pas l'objet du théâtre d'alors. Il y avait, sous un autre point de vue, exagération dans les sentiments généreux dont, au théâtre, on supposait que la partie principale de la nation était possédée; il y avait certainement exagération pour le sentiment pervers ou picaresque, attribué d'ordinaire au bas peuple, comme on la trouve fréquemment dans l'école naturaliste d'aujourd'hui, quoiqu'elle prétende copier la nature avec une fidélité absolue. Mais, au milieu des deux littératures opposées, l'idéale et la réaliste, s'éleva tout à coup ce sarcastique étonnant, ce véritable prince de l'ironie, qui s'appelle Cervantès, et, de sa main toute-puis-

sante, faisant pencher le triomphe du côté naturaliste, il jeta par terre d'un seul coup ce qui avait été regardé jusque-là comme la plus grande des manifestations de la première desdites littératures, à savoir, les livres de *Chevalerie*. Il avait même, dans sa merveilleuse nouvelle, fait quelque tentative contre les romances héroïques, quoiqu'elles eussent pour sujet Charlemagne et les Douze Pairs, mais il n'eut pas la même fortune, et contre celles du Cid, mieux eut valu ne pas être né que de se livrer à une pareille tentative. Telles étaient ses entreprises, quand Lope parut sur la scène, avec une nouvelle manifestation de cette même littérature idéale, qui devait lui paraître définitivement vaincue, et qui vécut, dès le principe, avec tant de vigueur et de fécondité que si Cervantès voulut, en effet, prendre sur lui d'en finir avec elle, c'était une entreprise au-dessus de ses forces, malgré la qualité des siennes. Les livres qu'il fit victimes de sa plume avaient bien été l'expression naturelle de l'esprit national, mais ils n'étaient indubitablement plus dans toute leur splendeur, quand Lope commença à écrire des comédies. Il manquait de jour en jour aux lecteurs la candeur nécessaire

pour goûter la magie, les enchantements, les géants et les monstres, et les meilleures classes sociales avaient trop de bon goût pour trouver leur récréation dans le sensualisme généralement grossier de leurs aventures amoureuses, bien qu'au milieu d'elles il se trouvât tant de héros et de princesses. On devait, donc, regretter un autre genre de littérature qui accommodât l'esprit encore vigoureux du Moyen âge à la culture, à la manière réelle de vivre, sur la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, et voilà ce que Lope réalisa, ce que Cervantès, l'eût-il voulu, ne put empêcher. Les éclats de rire que provoquait et que provoquera éternellement la lecture du *Quichotte*, se confondirent, pour plus de désillusion, avec les applaudissements inouïs que les *Comédies nouvelles* soulevaient sur la scène nationale.

Mais une question que je n'ai touchée qu'en passant un peu plus haut, et qui a une extrême importance pour se former un jugement exact sur la nature de notre grand théâtre, réclame des éclaircissements, et cette question est la suivante : jusqu'à quel point l'art dramatique de Lope et de Caldéron se conforma-t-il aux passions et aux mœurs vé-

ritables de leur époque? Où, dans cette école, commencent et finissent l'idéal, le réel ou le naturel! Ce sont des points qu'on ne peut tirer au clair, sans examiner avec quelque étendue et à la lumière des documents les plus sûrs, les mœurs espagnoles, surtout dans la capitale, durant les quatre derniers rois de la dynastie autrichienne, sujet dont je me suis occupé une autre fois, quoique plus légèrement, et avec des opinions qui ne sont pas en tout identiques à celles que je professe maintenant.





IV

En me rapportant précédemment à cette matière, j'ai cité comme source principale de connaissances, les récits des étrangers, et je pense que c'est avec raison ; en effet, beaucoup de choses que les habitants naturels d'un pays taisent parce qu'elles sont extrêmement connues, les étrangers les observent soigneusement et ils les racontent. Qu'on doive se défier de la véracité de quelques-uns, il n'y a pas de doute ; mais quand tous sont d'accord, on est bien forcé de les croire. Parmi tous ces voyageurs, celui qui mérite d'être mentionné le premier, c'est le témoignage d'un des familiers du Nonce extraordinaire, Camille Borghese, qui fut pape plus tard sous le nom de Paul V, et qui ré-

sida plus de cinq mois à Madrid, pendant que Philippe II régnait encore [1]. Viennent ensuite par l'importance et la date, les trois traités inédits qu'a fait connaître dernièrement D. Pascual Gayangos, dans lesquels le portugais Bartolomé Pinheiro da Veiga, peint notre cour au vif, durant le court séjour qu'elle fit à Valladolid, du vivant de Philippe III [2]. Après eux, on doit citer le Hollandais Van-Aarseens de Sommerdyk, véridique et diligent observateur des choses d'Espagne, dans la seconde partie du règne de Philippe IV [3]. Il existe aussi, à l'égard de ce ce règne, une certaine relation très intéressante sur Madrid, par un secrétaire d'ambassade, publiée en 1670 [4]; il en existe d'autres de moins de valeur sur la même

1. Relation du Voyage en Espagne de Camillo Borghese, Auditeur de la Chambre Apostolique en 1594. Publié par M. Morel-Fatio dans son livre intitulé *l'Espagne* au xvie et au xviie siècle. Bonn, 1878.

2. Je possède parmi les papiers de ma bibliothèque un exemplaire de l'œuvre manuscrite de Pinheiro da Vega.

3. *Voyage d'Espagne, curieux, historique et politique*, fait en l'année 1655. Ce voyage est le même que le *Voyage d'Espagne fait en 1655*, publié avec le nom de Van Aarseens de Sommerdyk, à Cologne, en 1667.

4. *Mémoires curieux envoyés de Madrid.* A Paris, chez Frédéric Léonard, 1670.

époque, et au nombre desquelles je mets celle du président Bertauld. On doit citer, enfin, le *Voyage en Espagne* de la comtesse d'Aulnoy, voyage si connu et sous forme épistolaire [1], ainsi que le livre réimprimé à Londres, en 1861, et attribué, sans raison, paraît-il, au marquis de Villars, ambassadeur de France auprès du roi Charles II [2]. Cette dame en copia, sans le dire, une grande partie, parce qu'elle avait pu, sans doute, l'avoir inédit, et elle l'inséra, non pas dans la narration de son voyage, mais dans un autre ouvrage qu'elle publia, sous le titre de *Memorias de la corte de España* [3]. Quel que soit l'auteur de ladite relation, elle mérite plus de confiance que le voyage de la comtesse, bien que celui-ci contienne aussi des détails incontestablement vrais, sur le règne du dernier rejeton de la dynastie autrichienne. Je pourrais faire allusion à d'autres auteurs du

1 *Relation du voyage d'Espagne* Seconde édition. A La Haye, 1692.

2. *Mémoires de la cour d'Espagne sous le règne de Charles II.* 1678-1682. Par le marquis de Villars. Londres, Trübner et Cie, 60, Paternoster Row, 1861.

3. *Mémoires de la cour d'Espagne*, par Mme D*** (Mme d'Aulnoy). Lyon, chez Anisson et Posuel, 1693.

même genre, si je me proposais de donner une bibliographie, mais ceux que j'ai cités suffisent à mon but. En comparant l'ensemble des données de ces livres à celles que nous offrent les nouvellistes espagnols contemporains, particulièrement Salas Barbadillo, les satiriques Quevedo et Zavaleta, et spécialement ce dernier, les *Avisos* ou *Sucesos* de Madrid que nous possédons en assez grand nombre, soit imprimés, soit inédits, et les rares correspondances intimes qui nous restent, parmi lesquelles se détache, par son intérêt exceptionnel, celle de certains jésuites, publiée il y a des années par l'Académie royale d'Histoire, il m'est possible de former, dans ma pensée, un jugement exact de la société où se composèrent et se représentèrent les comédies de notre vieux théâtre. On voit par-dessus tout que les disputes que les *Avisos*, en particulier, nous rapportent, n'étaient pas toujours chevaleresques, ni que la loi de l'honneur n'était pas toujours inviolable dans les extravagances amoureuses qu'ils nous racontent ; mais, il est hors de doute que les jeunes seigneurs de l'époque, les hidalgos et les soldats libérés qui remplissaient la capitale étaient aussi

querelleurs que ceux des comédies; qu'ils passaient également leurs jours, et plus encore leurs nuits, à faire l'amour aux dames, au pied des grilles et des balcons, à scandaliser les rues, dans l'obscurité, par des sérénades et des coups de couteaux, mœurs que plusieurs d'entre nous, qui ne sommes plus jeunes, avons connu encore en pratique dans les provinces méridionales. Tous ces jeunes gens qu'on aurait rarement trouvés démunis de rosaires cachés, qui étaient incapables de mourir volontairement sans confession, puisqu'ils la réclamaient, à cor et à cris, chaque fois qu'ils recevaient dans les rues une bonne estocade, preuve évidente de la sincérité de leurs croyances religieuses, étalaient sans ménagement les moins décentes assiduités galantes, escortaient à cheval les voitures des dames d'occasion, qui abondaient également dans la capitale, comme dans l'endroit où s'expédiaient à l'époque, autant de prétendants qu'il en fallait pour remplir, par des recommandations de nature diverse, les armées, les églises et les tribunaux d'une si grande partie de l'Europe et de l'Amérique. Assistant rigoureusement à la messe, fidèles observateurs des jubilés et

des pratiques religieuses, nos galants se mettaient en sentinelles, auprès des bénitiers, les jours de grandes fêtes, autant et plus que par piété chrétienne, dans le but de donner ou de recevoir mieux des rendez-vous d'amour; heureux encore si l'église, étant une chapelle de religieuses, ils ne cherchaient pas à inspirer l'amour à quelqu'une d'elles par le grillage du chœur ou par les couloirs voisins. C'est de l'un et de l'autre que les accusent Zavaleta, Quevedo et d'autres satiriques de l'époque.

C'était d'une irrévérence coupable, à n'en pas douter; mais, qu'y avait-il d'étonnant qu'il y eût des amoureux de nones, amoureux toujours un peu dissimulés, quand l'étiquette la plus sévère de la maison de Bourgogne en Espagne, sous Philippe IV et sous Charles II, consentait à ce que, dans les cérémonies publiques auxquelles assistaient le Roi et la Reine, les dames et les demoiselles d'honneur de la Reine fussent l'objet des galanteries et des soupirs de nombreux seigneurs à cheval, choisis par elles, les uns comme prétendants au mariage, et les autres comme mariés, pour simple passe-temps? Dans cette espèce de galanterie publique, les

monarques eux-mêmes prenaient quelquefois leur part, tantôt à la portière des carrosses royaux de leurs femmes, tantôt à celle de quelques dames distinguées qu'ils voulaient honorer par extraordinaire. Sommerdyk parle également de la présence des dames aux fenêtres du Palais, et de leurs conversations par signes avec des gentilshommes qui, de la place, leur faisaient la cour. Le même fait est raconté par le secrétaire d'ambassade auquel je me suis naguère rapporté, dans ses Mémoires qui sont, assurément, des plus vrais. Comme on le voit, donc, la galanterie qui donnait ensuite lieu à tant d'aventures chevaleresques dans les rues, avait son modèle et son fondement dans les hautes régions. Néanmoins le bon secrétaire anonyme était émerveillé du caractère purement platonique et sérieux de pareilles amours de la capitale, amours qui, d'après son jugement, paraissaient plutôt des dévotions que des preuves d'une passion terrestre. La tolérance du Saint-Office, à l'égard des amoureux de religieuses, oblige à penser, d'autre part, que les démonstrations de ces derniers dans les couvents devaient avoir généralement le même caractère et le même sens, ce que confirment

les plaisanteries des satiriques de l'époque sur la stérilité de semblables extravagances. Toutefois, de savants théologiens ne manquèrent pas, et avec raison, de protester publiquement et énergiquement, tel fut, par exemple, maître Juan Francisco de Villava, prieur de la ville de Javalquinto, de l'évêché de Jaen, qui, lançant de grandes et justes censures contre quelques prêtres de l'époque qui suivaient les pratiques hypocrites et obscènes des *agapetas*[1] ou des *alumbrados*[2], écrivait ce qui suit[3] : « Que feraient les susdits

1. *Agapetas*, nom que l'on donnait, dans la primitive Église, aux vierges qui vivaient en communauté, sans être liées par les vœux de religion, et qui s'associaient avec les ecclésiastiques pour des œuvres de piété et de charité. (N. du T.)

2. *Alumbrados*, illuminés ; hérétiques du commencement du XVIIe siècle qui soutenaient entre autres erreurs, que pour arriver à l'état parfait, il suffit de la prière et de la contemplation ; que le Saint-Esprit illumine en elles ; qu'il n'est pas nécessaire de pratiquer les sacrements ni les bonnes œuvres et qu'on peut sans pécher commettre les actions les plus réprouvées. (N. du T.)

3. Entreprises spirituelles et morales où l'on imagine que des suppôts différents les amènent à la mode étrangère, représentant la pensée qui peut mieux les signaler tant en vertu qu'en vice de manière qu'elles puissent ser-

Saints et Pères du Concile, s'ils voyaient de leurs yeux, non pas les vicaires et les religieux, mais des personnes séculières et de vie déréglée, fréquenter quelques couvents, tenir avec les épouses du Christ des conversations familières, et avoir des correspondances aussi indignes de ce qui se professe dans les couvents, comme le sait le monde! Chose extrêmement scandaleuse sur laquelle les prélats doivent porter leur attention, avec la vigilance et la sollicitude la plus grande. »

Quant aux *galanteos de Palacio*, telle était l'expression technique par laquelle on désignait ceux que j'ai décrits avant ces derniers, l'auteur des *Mémoires* attribués au marquis de Villars, en porte aussi témoignage, et les qualifie de purement *imaginaires*. L'on peut bien croire qu'ils l'étaient, puisque c'est affirmé par un Français, homme de cour indubitablement, connaisseur de la grande cour de Louis XIV, où personne ne s'étonnait de faits plus graves. Le même auteur raconte également que, dans un voyage du Roi et de sa famille, à Aranjuez, voyage auquel il assista,

vir à la piété chrétienne. — A Baeza, par Fernando Diaz de Montoya, année 1613.

il y avait, à la suite des voitures des dames de la Reine, beaucoup de chevaliers déguisés en laquais ou en palefreniers, le visage à moitié masqué, pour donner à entendre, quoiqu'on les connût bien, que tout le monde ignorait qui ils étaient. Tout cela, que certains traits du *Quichotte* démontrent, devait détacher des amours si imaginaires où figuraient, parmi les galants, comme je l'ai dit, des hommes mariés et des célibataires, chose qui, pour peu que la galanterie fut montée plus haut, n'aurait jamais été acceptée dans une cour, ni dans aucune réunion décente, à plus forte raison à la cour d'Espagne et à cette époque. Il est vrai que les extravagances, par lesquelles les gentilshommes profanaient la sévère et presque monastique étiquette royale, s'excusaient par l'épithète de *embebecidos*, voulant signifier par là qu'étant en extase par l'admiration des dames, ils violaient, sans mauvaise intention, l'étiquette et qu'ils oubliaient tout respect. Mais, ceux qui, non au Palais, ni à ses alentours, ni au milieu de la cour, mais sur des places et dans d'obscures ruelles, copiaient ces singulières galanteries platoniques avec des femmes de toute autre condi-

tion et de vie toute autre, ceux-là devaient naturellement avoir affaire, à chaque pas, aux alcaldes et aux agents de police, comme on l'observe dans les comédies. Fréquemment les disputes finissaient en homicides, et les sérénades s'achevaient, tantôt bien tantôt mal, sérénades que Mme d'Aulnoy porte, une nuit dans l'autre, au nombre de cinq cents. Mais, soit dit à l'honneur de la justice, généralement appuyée par la couronne, pour la répression des excès et des manques de respect de la part des personnes puissantes et considérables, à plus forte raison de la part du commun des hidalgos et des galants, de semblables disputes et de pareils scandales ne restaient pas d'ordinaire impunis. Notre théâtre avait aussi ses théories chevaleresques sur la matière.

« Preciso es disimular
Que anda dama de por medio,
Según me dijo el criado,
Que me avisó : que, en efecto,
La obligacion del honor
Es antes que la del puesto [1] ».

1. « Il est nécessaire de dissimuler — parce qu'une dame s'est entremise, — d'après ce que m'a dit le serviteur,

Ainsi s'exprime celui qui représente la justice dans la comédie de *Monsalves y Mazariegos*, de Zamora ; des pensées semblables se rencontrent à chaque pas chez ses prédécesseurs. Tout cela prouve, de plus en plus, que, sur notre théâtre, il n'y avait d'autre juges, d'autres rois, ni d'autres véritables personnages que ceux qui professaient comme une religion, et préféraient à tout, les lois justes ou injustes de la *chevalerie ;* de même que cela prouve que les galants de Lope, de Caldéron et de leurs contemporains, vivaient, en effet, dans les conditions singulières et avec les mœurs que la scène nous présente, bien qu'il ne leur manquât pas peu des qualités que nous exigeons aujourd'hui des habitants honnêtes. Beaucoup de faits particuliers se trouvent dans les *Avisos* de Cabrera de Cordova, de Pellicer et de Barrionuevo, dans les *Gacetas* manuscrites de *Gascón*, dans les *Memorias* de Matias de Novoa, supposé être Barnabé de Vivanco, et dans d'autres livres pareils ou papiers analogues, et qui, avant d'être vrais,

— Qui m'a avisé ; et, en effet, — le devoir de l'honneur — passe avant celui de la position. »

semblent pris de telle ou telle *comédie fameuse*. Il n'y a aucune exagération à dire que, durant le règne de Philippe IV, on compte autant de défis nocturnes effectifs, de meurtres par jalousie mal appliquée, autant de serviteurs qui portèrent et rendirent des messages amoureux, autant d'amis qui se compromirent à faire le guet pour d'autres, autant d'aventures de masquées, et tout le reste qui se passe dans les comédie, qu'on pût en imaginer, en un même espace de temps, dans les Corrales des théâtres de la Croix et du Prince.

Mais, au milieu de cette corrélation, exacte jusqu'ici, entre les comédies et les mœurs, apparaît, d'une manière patente, un fait fondamental que j'ai signalé et qui consiste, selon moi, en ce que l'idéal prédomine, malgré tout, dans notre théâtre, sur le réel et le positif. Si les amours avec les dames de la cour étaient, comme on l'a vu, *imaginaires*, ou une espèce de dévotion ; s'il en arrivait indubitablement autant avec les galanteries de religieuses, les aventures courantes auxquelles se livrait la généralité des jeunes amoureux et des bravaches du temps, n'avaient rien d'imaginaire ; il ne semble même

pas qu'elles devaient tenir du genre dévot ou platonique. Les idoles que servaient en public les galants des jours de Lope et de Calderon n'étaient pas, en somme, les dames des comédies de ces derniers, ni des autres grands esprits, mais celles des tableaux de mœurs de Salas Barbadillo, Quevedo et Zavaléta. Rien de tout ce que ces satiriques ont imputé au beau sexe, pas même le vice honteux de quémander, que le second attaqua avec tant d'invectives, ne manquait, selon le témoignage conforme des observateurs étrangers, aux femmes qui pullulaient dans les rues et promenades de la capitale, soit à Valladolid, soit à Madrid. Ni leur nombre excessif, ni leur outrecuidance ne furent, comme on pourrait le soupçonner, le fruit pourri du désordre général des choses, au temps de Philippe IV ou de Charles II. C'est, en effet, sous le règne de Philippe II, qui accordait beaucoup moins de licence en tout le reste, que le dit familier du Nonce Borghèse, confirmant les nouvelles du français Brantôme, écrivit que Madrid était inondé de femmes faciles, sous les apparences de dames, lesquelles au Prado, sur les bords du Manzanarès, dans les di-

verses fêtes des champs dont les alentours de la ville étaient témoins, se livraient à de continuelles extravagances publiques, avec les jeunes gens les plus distingués. Il est certain que, si l'on en croit les ambassadeurs vénitiens, ce grand politique, ni plus ni moins que beaucoup d'autres hommes graves, faisait exception à ses règles austères, lorsqu'il s'agissait d'affaires de femmes. Le Portugais Pinheiro da Veiga en vit autant que le bon prêtre romain ; on peut même dire qu'il toucha les choses de ses mains, à Valladolid, pendant que le pieux Philippe III gouvernait l'Espagne. Là, cet écrivain courut, lui-même, de fréquentes aventures féminines, dignes d'être mises en comédies, si l'on doit lui accorder une entière confiance ; il en connut un assez grand nombre de même nature des jeunes gens les plus huppés, tels que le comte de Saldaña, fils du grand favori de Philippe III, le marquis de Barcarrota, le duc de Maqueda y Nagera et ses frères, le poète Villamediana et divers autres. Suivre à bride abattu, à travers les rues, les voitures des dames; sortir déguisés, avec un accompagnement de domestiques, pour mettre en fuite, l'épée à la main, tel ou

tel galant qui, avec ses musiciens, courtisait une femme indifférente ; donner, à la moindre occasion, des coups de bâton au premier venu, si par hasard l'insulté ne portait pas d'épée ; scandaliser, quereller, se mettre à chaque pas en danger de mort pour des défis ou des galanteries, voilà ce qui constituait le genre de vie de cette brillante jeunesse, à Valladolid d'abord, comme ensuite à Madrid. Le Prado de là-bas valut bien celui d'ici certainement ; les dames appelaient également sans aucune pudeur les galants, même inconnus ; les goûtés à l'air libre étaient identiques d'un côté et de l'autre : les promenades et les pèlerinages se remplissaient, de la même manière, journellement, de voitures avec des femmes joyeuses et des galants qui, à pied ou en voiture, leur faisait la cour. Ces faits, que rapportent l'italien et le portugais, sont affirmés par le hollandais Sommerdyk, déclarant que, déjà du temps de Philippe IV, on ne voyait, dans aucune autre cité d'Europe, autant de femmes d'une vie libre, ni beaucoup moins courtisées par les gentilshommes, le jour, au Sotillo du Manzanarès, au Parc de l'Alcazar ou à la casa de Campo, la nuit, au Prado,

enveloppées dans leurs mantilles noires, ne laissant voir qu'un seul œil, suivant la coutume des comédiennes, pour entrer en scène ou pour en sortir. Un siècle entier, le même espace de temps que fleurirent nos auteurs dramatiques, s'écoula ainsi, avec des mœurs identiques, qui remplirent divers règnes, comme l'attestent des écrivains de nations différentes. Si la sincérité du plus grand nombre d'entre eux, et surtout de Sommerdyk, avait besoin d'être démontrée, il n'y aurait qu'à comparer les articles de Zavaléta intitulés *Santiago el Verde en Madrid*, *El Trapillo*, et même celui de *La Comedia*, avec la description que donne le voyageur hollandais de la conduite des dames et des galants, aux dites fêtes. Il sortait, suivant l'un et l'autre auteur, dans la campagne à certains jours, soit du côté du Manzanarès, soit de celui de Fuencarral, un très grand nombre de femmes, dans des voitures qu'achetaient ou louaient pour elles, parfois en se ruinant, des gentilshommes de la cour qui n'etaient pas toujours jeunes, et qui venaient ensuite, à cheval, caracoler à leurs portières et les escortaient, avec des témoignages d'extrême courtoisie. Seulement, comme excep-

tion et pour confirmer le soupçon que celles qui étaient courtisées n'étaient pas d'une vie exemplaire, le hollandais observe que quelques femmes de bien s'y rendaient également, mais que, y allant avec leurs maris, elles osaient à peine lever leurs yeux de terre. Et ce n'est pas sans raison, si Pinheiro da Veiga et d'autres étrangers, de même que nos satiriques, et spécialement Quevedo, nous ont dépeints certains Castillans exempts de jalousie, il paraît incontestable que l'esprit chevaleresque faisait aussi des siennes à ce sujet, et que le point d'honneur inspirait fréquemment et très souvent d'une manière occulte, des châtiments terribles. « Que de filles et de femmes, disait à ce propos un auteur des plus graves du siècle, meurent, par violence et en secret, aidées, pour de pareilles causes, par les mains de leurs maris, de leurs pères, ou de leurs parents, quoique le soupçon soit douteux, afin de faire taire le murmure, par la satisfaction de l'honneur [1] ! » D'où l'on voit que le sujet :

1 *Estado de matrimonio, apariencia de sus placeres, evidencia de sus pesares*, etc., par le maître de camp D. Diego Xaraba.— Napoles, 1675.

A secreto agravio secreta venganza n'était pas purement imaginaire. Aujourd'hui, de toutes les vieilles fêtes champêtres de Madrid, il ne reste rien de remarquable que le pèlerinage du jour de saint Eugène, au Pardo. Les femmes du peuple s'y font encore transporter dans des voitures de divers genres, avec de somptueux grands mouchoirs de Manille, aux vives couleurs, sur les épaules. Elles goûtent là aussi, elles se livrent, dans les prairies, au bal et à la danse, mais elles sont d'ordinaire accompagnées de leurs maris ou de leurs parents, et elles donnent par là la preuve qu'elles sont en général de la classe honnête. Il ne manque pas non plus des personnes considérables qui se rendent à la fête et qui vont satisfaire leur curiosité, en contemplant cette multitude pittoresque et réjouie.

Mais quelle était, suivant les observateurs étrangers, la cause d'une si particulière liberté de mœurs, au temps de Lope et de Caldéron ? Pour Sommerdyk, elle consistait en ce que les femmes honnêtes ne sortaient jamais à la rue ; et Mme d'Aulnoy confirme, d'une singulière manière, le même fait dans ses *Mémoires*, en se demandant ce qui suit :

« Pourquoi les étrangers viendraient-ils à Madrid, puisque ce qu'il y a ici de plus beau et de plus aimable, c'est-à-dire, les dames, restent toujours cachées ? Il leur serait impossible d'être en relation avec elles, et il ne leur resterait d'autre remède que de se livrer à une espèce de femmes, dangereuses pour la santé, lesquelles constituent nonobstant le seul plaisir et l'unique occupation des Espagnols, à partir de l'âge de douze à treize ans. » On peut bien tirer de là une conséquence flatteuse pour les véritables dames de la cour des Philippes autrichiens, et même pour nos poètes dramatiques, puisque le sens des témoignages précédents n'offre pas la moindre obscurité. Ils rendent manifeste que, pendant que la cour brûlait d'amours fantastiques et d'aventures quichottesques, les dames honnêtes n'étaient visitées par d'autres regards que ceux du soleil. En effet, le hollandais ajoute qu'elles vivaient si continuellement recueillies dans leurs maisons, qu'elles y avaient d'ordinaire des oratoires pour y entendre la messe ; que, si dans un cas rare, elles sortaient, elles se cachaient entièrement avec les rideaux de leur carrosse ou de leur chaise à porteurs.

Il n'y avait plus qu'à les aimer, comme les religieuses, par la pensée ; et nos chevaleresques devanciers devaient se consoler d'un platonisme presque impossible pour des hommes de chair et d'os, en la forme que Mme d'Aulnoy note sans ménagement, et qui fait, par elle seule, comprendre le nombre excessif des femmes faciles qui cherchaient leur existence dans la capitale. Ce qu'il y a de certain, d'autre part, c'est que les papiers de l'époque qui ne pardonnent à l'occasion aucun des actes déshonnêtes de nones ou de moines, ni les scandales d'aucun couvent, ne dénoncent pas des excès de dames véritables, pendant que ducs, marquis, comtes et chevaliers de tout lignage, nous sont présentés faisant les amoureux, et se donnant des coups de couteaux dans les rues, ni plus ni moins que de simples particuliers. On ne doit pas entendre par là que je pense qu'à l'époque dont je parle, toute dame de qualité était nécessairement réservée ; parce que, sous les mœurs générales d'une société quelconque, soit en bien soit en mal, l'humanité fait toujours des exceptions. Une exception en mal, par exemple, ce fut la princesse d'Eboli, tout au moins avec Antonio Perez,

et une autre grande dame, presque assurément, avec Philippe II. Au temps de Philippe III, il y eut à Valladolid, une marquise de Vallecerrato qui produisit, avec le célèbre comte de Villamediana, des scandales qui paraissent certains. Le Portugais Pinheiro da Veiga les a non-seulement recueillis dans ses notes, mais ils ont encore passé la frontière, et pris place dans les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, quoique l'évènement soit mêlé avec la célebre et probablement fabuleuse blessure de Philippe IV, que l'anecdotier français attribue à ce même chevalier, ainsi que d'autres faits, notoirement de pure invention. Des soupçons se portèrent sur une duchesse d'Albuquerque, selon Mme d'Aulnoy, et de Veragua pour d'autres, avec le même roi ; on a murmuré sans doute, sur d'autres dames, à diverses époques; mais si toutes ces choses ont eu lieu réellement, parce que les changements de noms, la narration répétée de mêmes faits, en des temps différents, font que le plus grand nombre méritent peu de foi; le long espace de cent ans, pendant lesquels on suppose qu'elles se sont passées, prouve et au-delà même, en pensant le pire, que la règle

générale était différente. D'un autre côté, il paraît incontestable que les grandes dames de la cour usaient, dans leur commerce, de plus de liberté que les dames purement nobles, ou de parents respectables à tout autre titre, et naturellement beaucoup plus nombreuses. Ces dernières étaient sans doute, selon les étrangers, celles qui ne sortaient presque jamais.

Il paraît étrange, cependant, que les femmes à l'égard desquelles on employait cette galanterie si délicate, que le public trouva aussi naturelle que bien représentée dans les comédies de Lope et de ses successeurs, fussent des femmes de plus ou de moins, et qu'on les traitât, comme le dit Mme d'Aulnoy dans une de ses lettres « avec autant de respect et de considération que si elles étaient des souveraines ». Mais si on y regarde bien, il n'y a rien d'étonnant que ces amants platoniques de dames du Palais, de nones recluses, ne complétassent leurs chimériques imaginations, en donnant à une femme quelconque, au costume de señora, bien quelle ne le fût pas, des droits faciles sur son cœur et sur son épée. Pour moi, il est certain que toute voilée complètement ou à demi voi-

lée du Prado, se revêtait, aux yeux des chevaliers de cape et d'épée, du charme mystérieux des véritables et très honnêtes dames que les mœurs rendaient invisibles. Ce qui veut dire, en somme, que la singulière passion de D. Quichotte pour Dulcinée, ne fut pas une invention pure, mais une représentation véritable, poussée par Cervantès jusqu'à l'exagération comique, d'une folie de son époque, semblable à tant d'autres de la chevalerie ! Ce qui doit causer quelque pitié, dans ce siècle positif, c'est de voir indignement réalisé, le sublime idéal féminin que des hidalgos si sensibles sur le point d'honneur concevaient dans leurs imaginations exaltées : mais que faire ? Tout prouve que les parades publiques de galanterie, les rondes nocturnes, les disputes sanglantes, les protestations singulières d'adoration qui se prodiguaient aux femmes d'alors, ne répondaient pas à leur valeur positive, mais à une conception idéale du sexe, conception répandue au moins dans la classe des courtisans ; que Lope se l'appropria avec son merveilleux instinct : qu'il la poétisa et la prit pour un des fondements principaux de son école. Il n'est pas improbable que ladite

conception idéale, conforme sans doute à l'esprit de toute la nation et acceptée ensuite par Lope, n'ait été vulgarisée par son théâtre, et n'ait converti l'inclination native des spectateurs pour ce qui était chevaleresque, en une véritable coutume, mode ou passion. C'est ainsi qu'en tout temps, les mœurs et le théâtre exercent une influence réciproque, ce dernier rendant largement avec usure la semence qu'il a reçue des premiers. Telle est ma pensée pour le cas actuel, parce que ni le familier du Nonce Borghèse, ni le Portugais Pinheiro ne dépeignent la galanterie publique de la cour, avec les couleurs si fines qu'employèrent plus tard Van Aarseens de Sommerdyk et M[me] d'Aulnoy, quand le nouveau théâtre avait eu le temps d'exercer toute son influence sur les personnes. La preuve que Lope avait réussi, en Espagne, dans ses conceptions de l'honneur et de l'amour, nous est fournie par le fait qu'à peu de différence près, tous nos auteurs les ont adoptées, même Tirso, le plus malin de tous, pour la généralité de leurs œuvres. Ce fondement idéaliste du théâtre ne passa pas inaperçu pour les hommes de lettres contemporains. D. Luis de Ulloa dans son *Papel en defensa de las*

comedias castellanas[1], niaient qu'elles continssent des turpitudes, et prétendaient que « leur style au contraire allait s'*enflant* de manière que, plus pour être *guindé* que pour être bas, il s'écartait de la propriété ; tant il était loin d'être déshonnête ou grossier ». Et je ne crois pas qu'on puisse douter que les impuretés de la vie pratique sont celles que ce bon poète donne pour *enflées* sur la scène, de même que, par le *guindé*, il entend, selon moi, ce qui est idéal et supérieur à la vie ordinaire, avec ses imperfections inévitables. En parlant du style des comédies, il n'y a non plus qu'à bien l'examiner pour s'apercevoir qu'il renferme en lui tout le système de composition. Finalement, héritier direct de la *chevalerie* ou soit de la littérature chevaleresque, l'art dramatique espagnol recueillit et perpétua beaucoup de ses hallucinations et spécialement celle du beau sexe, toutefois il n'aurait pas été possible de voir prospérer une idée pareille ailleurs que là où se trouvaient en réalité des Dulcinées, des chevaliers *embebecidos* près des dames

1. Obras de D. Luis de Ulloa Pereira. *Prosas et versos* Madrid, 1674.

de la cour et en présence des reines et des rois.

Il est nécessaire de le reconnaître, cependant, quoique les idées d'où dérivait tout ce bien ou tout ce mal, remplissent encore l'âme de la nation, durant une bonne partie du xviie siècle, on remarquait, avant qu'il fut arrivé à la première moitié, les symptômes d'une décadence déplorable ; il ne subsistait plus de tout que l'apparence au lieu de la réalité. Bientôt, et, au moment même où Caldéron rendit à Dieu son esprit sublime, la vérité apparut toute nue. « Ces qualités historiques », ai-je écrit à ce propos, il y a peu de temps, et il ne me paraît pas indispensable de le redire d'une autre manière, « qui surprenaient tant Guillaume Schlegel dans les comédies de Caldéron, quand elles se représentèrent, n'étaient plus qu'une réminiscence mélancolique, un pur idéal réfugié dans l'art et non une réalité vivante ; notre décadence ne s'arrêtait pas à l'état politique, elle embrassait toute la condition morale et sociale. L'esprit des *Autos sacramentales* restait dans la nation uniquement entier sur tout le passé, vers la seconde moitié du règne de Philippe IV, ou durant la mino-

rite de son fils, époque où florissait principalement Caldéron. Il ne fut pas seul, comme le dit Frédéric Schlegel, le dernier écho, ou plutôt la dernière lueur du rayonnant crépuscule du moyen âge; mais, avant tout, et plus exactement, le coucher du soleil de notre vieux caractère, du caractère si particulier de cette grande nation de Charles-Quint ou de Philippe II, nation essentiellement théologique, spiritualiste, et véritablement héroïque, quoique quichottesque et chimérique. Caldéron, toutefois, imbu porfondément encore de cet esprit, se peint lui-même, comme l'observe Lista avec sagacité, plus que les chevaliers de son époque. Mais les nuages enflammés de ce couchant, si brillant de toutes manières, devaient forcément réjouir et enthousiasmer un public qui, tout voisin de la sombre et longue nuit de notre décadence, comprenait très bien ce qui allait lui manquer et ce qui s'évanouissait en lui lentement. Parmi le public de Caldéron on devait compter des vétérans de Nordlingue ou de Rocroy; mais le poète lui-même qui fut, par ses actes, un des rares fidèles au vieil idéal, dut observer, de ses propres yeux, en Catalogne, que si cet idéal s'était conservé

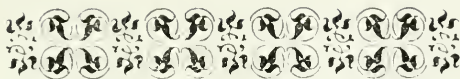
assez longtemps à l'abri des vieux étendards d'Italie ou de Flandres, pour ce qui regarde la terre d'Espagne, il brillait déjà plus dans les comédies fameuses que dans les armées. Traiter de le ressusciter par elles, fut une entreprise patriotique, mais inefficace ; jamais l'art ne s'élève au-dessus de l'empire des circonstances où il se produit. Notre art dramatique arriva à son apogée, en ces jours où le zèle ardent du Comte-Duc cherchant de jeunes seigneurs pour former des chefs, ne trouva avec les qualités nécessaires que le duc d'Albuquerque, ce soldat, simple volontaire, qui commanda premièrement un bataillon d'infanterie, et finalement des escadres sur mer, toujours avec gloire, et s'il pécha, par hasard, par inexpérience, comme général de cavalerie, à Rocroy, il se comporta là, comme partout ailleurs, « avec les qualités correspondant à son sang illustre » ainsi que l'a consigné un des héroïques vaincus. La comédie caldéronienne arriva à son apogée, souvenir non moins triste ! quand une cité aussi noble que Séville réclamait, comme prérogative d'honneur, que ni ses jurés, ni ses vingt-quatre ne fussent invités à partir pour s'opposer à l'étranger

qui, pour la première fois, depuis de longs siécles, abreuvait ses chevaux dans l'Èbre. Ah! ce n'est pas douteux, un Espagnol à l'antique, devait, seul, se trouver véritablement dans sa patrie, en assistant aux premières représentations des comédies de Caldéron. Et, peu d'années après, il ne restait de la grande théologie salamantine, dans la profonde casuistique morale et juridique de laquelle ce clerc immortel avait appris sans doute la casuistique de l'honneur, avec laquelle il avait tissé presque toutes ses trames théâtrales, il ne restait plus que les *in-folios* poussiéreux d'Alcalà ou de Salamanque. Vitoria, Soto et Suarez étaient remplacés, à l'approbation générale, par le P. Feijoo. »
J'ai pu ajouter et j'ajoute maintenant, que ce savant ecclésiastique, fut, malgré tout, contemporain de Zamora, l'auteur de *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*; et de Cañizares, auteur de *El Domine Lucas*, poètes qui, jusqu'aux sujets et aux titres de leurs pieces, imitaient aveuglément, chacun de son côte, Lope, Tirso ou Caldéron, et non sans obtenir certainement les applaudissements du public, surtout le second, plus fidèle encore que l'autre, à no-

tre manière dramatique. Luzan lui-même, dont je parlerai bientôt, dut assister, plusieurs fois, en personne, aux triomphes scéniques de ces poètes. Tout cela démontre que le système de Lope survécut par ses triomphes à l'esprit national de nos jours de grandeur ; à nos possessions en Europe ; à nos *bataillons* invincibles ; à la dynastie autrichienne sous laquelle ces bataillons vainquirent ou succombèrent avec tant de gloire ; à la métaphysique de l'honneur et de l'amour dans les mœurs ; aux chevaliers de cape et d'épée ; à la profonde casuistique théologique ou juridique de Salamanque et d'Alcalà, où les auteurs allaient d'ordinaire chercher leurs inspirations ; enfin, à tout ce qui restait de la vieille Espagne.







V

Ce fut donc, et cela devait être, de ses naturels auteurs dramatiques que la nation prit alors congé le plus difficilement; mais, comment et en quel sens peut-on dire qu'elle en prit congé? Y eut-il, par hasard, une époque où les Espagnols les ont entièrement oubliés? Le goût du peuple pour leur théâtre et pour leurs noms, disparut-il avec les écrivains qui le pratiquaient? Telles sont les questions dignes d'examen que je veux traiter ici, sinon avec tous les détails nécessaires, du moins avec tous ceux que permet la circonstance, d'autant plus que je n'ai pas été exempt d'erreur à ce sujet, jusqu'au moment où une investigation plus sérieuse des faits m'a rendu la vérité plus pa-

tente. Il est certain qu'à partir de Cañizares, des poètes manquent à l'école, et, sous ce point de vue, on pourrait dire que cet état de langueur s'est prolongé jusqu'à nos jours. Mais, quand prétend-on, malgré cela, que cette école est tombée dans la disgrâce, soit auprès de notre public, soit même, si l'on veut, auprès de notre critique générale? Ceux qui parlent ainsi donnent pour date à cette contre-révolution complète, la publication de la *Poétique* de Luzan, et ils la supposent consommée, à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du siècle présent. On leur donnerait raison, si l'on se contentait de lire les écrits divers qui, durant ces années-là et les années suivantes, confondent nos vieilles comédies avec le détestable répertoire des traductions ou des imitations ridicules qui ont presque élevé au grade de chef d'école, le malheureux Comella, et fourni l'occasion principale à la mordante satire du *Café*, et aux protestations de toute la classe cultivée en Espagne. Mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il s'agit de choses très différentes; en effet, si quelques-uns ont censuré notre théâtre national, on en a toujours parlé avec respect. Luzan lui-même a poussé parfois à

l'excès les louanges de Caldéron, et cependant, ce critique, qui avait résidé à Paris, un assez grand nombre d'années et s'y était nourri du classicisme français, ne se contentait pas des rigueurs de Boileau. Si ce dernier, par exemple, voulait

Qu'en un lieu, *qu'en un jour*, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli,

Luzan exigea ensuite que l'action dramatique ne durât pas même un jour, mais seulement trois ou quatre heures, par une interprétation erronée du comput du temps d'Aristote. Malgré l'autorité que donnait à ses principes, dans l'Espagne de Philippe V, le fait de les avoir acquis de première main, en France, auprès des plus grandes autorités du siècle de Louis XIV; nonobstant les succès de la *Poétique*, parue en 1737, ces principes, en ce qui touche à la vérité éternelle de l'art, restèrent longtemps, beaucoup plus longtemps qu'on ne pense d'ordinaire, à dominer dans notre théorie dramatique : ce ne fut ni durant la vie de Luzan, ni après. L'année suivante, le *Diario de los Literatos de España*, l'unique journal de ce genre jusqu'a-

lors parmi nous, et jouissant d'une grande autorité, parce qu'indépendamment de l'excellent humaniste Salafranca, son fondateur, les deux frères D. Juan et D. Tomas Iriarte y écrivaient, et qu'il était directement protégé par le Roi, protection qui ne l'empêcha pas de succomber sous l'hostilité enragée des écrivains qu'il critiquait, ce journal publia un très savant article condamnant les exagérations de Luzan, relatives à l'unité de temps; article où l'auteur déplore aussi l'aigreur des censures de Luzan contre Lope, en qui le journaliste reconnaît un illustre auteur dramatique. Il réfutait également les arguments du nouveau donneur de préceptes qui, d'accord avec les critiques étrangers, blâmait nos comédies du mélange qu'elles contenaient de l'héroïque et du comique; il soutenait que ce mélange était autorisé par ce que la vie offre en réalité de triste et de ridicule, et même par l'exemple propre des auteurs grecs et des auteurs latins. La prétendue unité du sujet qui portait à quatre le nombre des unités dramatiques, unité la plus vigoureusement défendue par les pseudo-classiques, le journaliste l'appelle, non sans persiflage, *unité d'espèce*, soutenant ainsi

d'une manière inespérée, la plus grande des différences qui sépare du classique italien-français, non seulement notre vieux théâtre, mais encore notre théâtre contemporain ; à savoir, l'acceptation du drame à la fois tragique et comique, qui ne peut se classer ni au nombre des tragédies pures, ni des comédies pures. Il ne peut certainement pas passer pour un partisan de Luzan un *journal* qui, traitant plus loin d'Alarcon et de sa comédie la *Crueldad por el honor*, le déclare en termes formels « un de ces heureux génies qui ont donné des lois à la comédie espagnole, et qui a laissé une mémoire vénérable parmi celles des premiers maîtres de l'art dramatique ». On voit donc que, sur ce point, la *Poétique* de Luzan n'inaugura aucune véritable contre-révolution.

Douze ans après l'article du *Diario*, sa doctrine avait déjà porté tous ses fruits. Aussi les opinions contraires à Lope que ce livre contenait s'étendirent par les classiques à Caldéron, comme le demandait la logique, et poussèrent à l'extrême l'iniquité de leurs censures. Celui qui en cela remporta la palme, ce fut l'érudit D. Blas Nasarre, déjà cité, homme sans doute candide et capricieux. Il

en donna une preuve en se montrant l'admirateur de tous nos auteurs dramatiques du XVIIe siècle, mais en exceptant, pour sa part, de ses éloges, Lope et Caldéron. Il traita le premier de rien moins que de *odioso heresiarca ó corruptor de la dramática española*, et il ne reconnaissait dans le second qu'un esprit supérieur, totalement mal dépensé à des pièces absurdes ou ridicules. La vérité est, cependant, que dans d'autres comédies de son temps, plus régulières que celles de ces souverains auteurs dramatiques, et particulièrement dans les comédies d'Alarcon et de Moreto, on trouve un même système, une égale violation des règles classiques, les défauts généralement communs, voilà pourquoi l'admiration de Nasarre pour les uns ne s'apitoyait pas sur les défauts des autres. L'épithète de candide ne convient que trop à ce critique, pour avoir supposé que le désordre des dernières comédies de Cervantès avait pour objet de dégoûter le public du désordre que Lope avait introduit. Mais le bon Nasarre arriva au comble de l'égarement quand, dans le prologue des comédies et intermèdes de Cervantès, il mit en parallèle le mérite dramatique de ce dernier

et le mérite de Lope. Le compatriote et le sectateur de Luzan joua de malheur dans une si grande entreprise qui, à ce qu'il paraît, ne lui coûta pas moins que la vie.

Une année ne s'était pas encore écoulée qu'il parut contre ledit prologue une feuille intitulée : *La sinrazon impugnada y Beata de Lavapïes*, remplie de sel caustique, qu'un certain partisan de notre vieux théâtre répandait cruellement sur le critique. Mais ce qui combla la mesure et lui occasionna l'étouffement dont il mourut, selon Huerta, ce fut le livre publié, au commencement de 1751, sous ce titre : *Discurso critico sobre las comedias en favor de sus mas famosos escritores*, ouvrage plus étendu et plus achevé, du même auteur peut être que celui de *La Beata*, bien que je manque de données pour l'assurer. J'ai sous les yeux le susdit *Discurso critico*, dédié certainement à la marquise de la Torrecilla qui brillait beaucoup à Madrid, à cette époque, et bien qu'on eût l'intention de le faire passer pour anonyme, en déguisant soigneusement, du moins dans mon exemplaire, le nom de l'auteur, il résulte d'un examen attentif du prologue, imprimé à la fin, que l'auteur n'était autre que D.

Tomas de Erauso y Zavaleta. Peu de livres de ce temps sont aussi bien écrits, il n'y en a peut être aucun qui le soit avec une critique aussi ferme et aussi mordante, sans tomber dans les grossièretés employées par d'autres, à cette époque. Le pire de tout fut que l'exagération extravagante de Nasarre, sur le mérite que pouvait atteindre Cervantes, tant comme auteur dramatique que comme donneur de préceptes, fournit au nouveau critique l'occasion de perdre tout respect à son égard et de le traiter très injustement[1]. Le livre est écrit, du reste, sous

1. En parlant des comédies de Cervantes, Erauso disait ; « On ne peut les lire sans inquiétude pour l'oreille et même pour l'entendement. Dans le peu que j'en ai vu, je n'ai trouvé ni vivacité, ni harmonie, ni conception supérieure, ni autres ornements que la délicatesse du génie produit dans les œuvres poétiques. Les expressions dont se sert Cervantès sont trop simples, molles et humbles, mais le plus souvent dans la bouche de personnes qui n'ont pas ces qualités. Il s'explique avec des tournures et des phrases qui ne sont plus de son temps, et finalement ses inventions sont dénuées d'apparât et proposées avec une âpre faiblesse, etc. » En voyant traiter ainsi la langue, le style, et le génie même d'un Cervantès, tous ceux qui se sentent mal jugés dans les polémiques peuvent se consoler tacitement. Mais l'exemple fut contagieux et un autre écri

forme de conversation, dans laquelle intervient une dame instruite, discrète, quoique non exempte du péché de mauvaise foi. Cette œuvre de polémique vante de toutes manières la supériorité qu'obtenaient encore les idées esthétiques de l'école de Lope sur la doctrine exotique française, alors qu'il n'y avait, en Espagne, dans aucun des deux partis opposés, personne qui pût, pour le savoir, se comparer à leur auteur. Le coup fut des plus rudes pour le parti des pseudo-classiques. Quand succomba l'infortuné Nasarre discuté, ridiculisé, tant et plus que dans sa doctrine, pour son style, sa grammaire, son

vain, nommé D. Gonzalo Xaraba, le traita aussi avec un singulier dédain, dans le prologue qu'il plaça, en 1752, au commencement de la défense que le P. Manuel Guerra composa pour sa propre approbation théologique du théâtre de Calderon, approbation mise en tête des premières collections de l'immortel auteur dramatique, défense intitulée ; *Apelacion al tribunal de los doctos.* « Cervantès, dit Xaraba, écrivit jusqu'à douze comédies qui n'ont nulle part ni piquant ni sel ». Cette inimitié contre Cervantès, en ce qui touche surtout à ce que nous admirons le plus aujourd'hui, c'est-à-dire, sa grâce et son style, a continué de s'accentuer, chez certains critiques, jusques vers la fin du siècle dernier, malgré les belles et fréquentes éditions qu'on a faites du *Quichotte.*

érudition, sa capacité critique et jusque chez les auteurs qu'il exaltait, il ne resta plus en campagne, pendant un assez grand nombre d'années contre notre théâtre national, que les Italiens et les Français qui le jugèrent souvent avec ignorance, tant les écrivains d'une juste célébrité, comme Voltaire ou le Napolitain Signorelli, que la multitude de leurs compatriotes respectifs. L'abbé Lampillas répondit aux Italiens qui depuis longtemps, y compris l'éminent Tiraboschi, faisaient d'ordinaire chorus avec les Français. Sa réponse fut spirituelle et énergique, mais sans avoir toute la force de raison et le savoir indispensables. Contre les Français et contre les littérateurs espagnols qui les suivaient, celui qui entra immédiatement en lice fut l'homme auquel on aurait pu penser le moins, c'est-à-dire, D. Vicente Garcia de la Huerta, auteur d'une tragédie où les unités sont observées avec une telle exactitude, qu'on en trouverait à peine une autre qui l'égale, d'après ce que dit avec raison Sempere y Guarinos : pièce qui passait, en outre, à cette époque, à cause de ses mérites divers, pour la meilleure de l'Espagne en son genre.

Un fait des plus curieux, en vérité, c'est

que, dans la plus dure des diatribes de ce vindicatif nouveau champion contre les transpiréneens, diatribe qui fût sans doute celle qu'il adressa à Racine pour son *Athalie*, où il en vint à dire de cette tragédie celèbre *que no debió salir de la privada representacion de un colegio de niñas*, il se trouva d'accord avec Voltaire et d'Alembert, pour le jugement au fond et jusque pour les phrases, comme on l'a su récemment. « Il y a longtemps, écrivait, dans une circonstance. le premier au second, que je suis de votre propre avis sur *Athalie* qui pour moi n'a jamais été qu'une très belle tragédie de pensionnaires ». L'irrévérence de Huerta, tant relevée alors par les partisans exclusif de l'art français, mérite, donc, une excuse. C'est précisément pour répondre aux ennemis de Lope, de Caldéron et de ceux de leur école que Huerta forma, en 1785, sa collection des vieilles comédies, l'orna d'un prologue où il écrivit ce qui précède et n'épargna personne d'une opinion contraire. Le poète irascible dont je parle était le dernier de ceux de son siècle qui sut donner une intonation châtiée au romance castillan, et toute sa versification s'ajuste, en géneral, aux moules traditionnels. Espagnol avant

tout, le grand triomphe qu'il obtint dans la tragédie classique ne put donc arracher de son âme l'ardent amour qu'il professait pour la scène nationale ; et cela, avec cette particularité, que celui qui essaya de rivaliser avec Racine par sa *Raquel* et son *Agamenon vengado* ; avec Voltaire, par sa traduction de *Zaira* ou *Xaira*, n'écrivit aucune œuvre dans le genre qu'il défendait. Huerta était aussi très loin de manquer de mérite comme critique. Il connaissait bien l'art dramatique, et avait sur lui des vues plus larges que la généralité des rédacteurs de préceptes et des poètes contemporains ; si, dans le feu du combat, il traita Corneille et Racine avec injustice, jamais, on peut le dire pour son excuse, cette injustice ne fut plus grande que celle qu'on pratiquait d'ordinaire, en France, contre tous nos auteurs.

Quand Huerta écrivit, la doctrine critique française était arrivée à son apogée en Espagne. A peine eut-il publié son prologue, que divers contradicteurs lui tombèrent dessus : à leur tête s'était mis le magistrat et jeune poète, D. Juan Pablo Forner, poussé moins par fanatisme de secte que par son esprit querelleur. Les choses vues de la distance où nous som-

mes, tout l'avantage de la polémique apparaît du côté du premier, quoique son adversaire le devançât en adresse. Ni l'agilité dialectique, ni l'agréable flexibilité de style de ce dernier, ni sa vaste érudition, merveilleuse pour un homme qui mourut à l'âge de trente-huit ans, laissant des travaux d'un caractère si varié et tous très estimables, tout cela ne fut capable de lui obtenir d'autre triomphe que celui de mettre en ridicule la rage avec laquelle son adversaire disputait incontestablement, adversaire qui lui fournit ainsi l'occasion de se montrer défenseur sympathique de la mémoire de Cervantès et surtout de celle de Mayans, véritablement calomniée par Huerta qui n'eut pas le temps de se repentir du péché, comme l'eut Gallardo dans un cas identique

Quoique la démangeaison d'écrire portât facilement Forner à prendre part dans une aventure quelconque, il était incapable d'une basse rivalité, et il aimait le chef de nos classiques, D. Leandro Moratin, autant qu'en vint à le détester son ami intime, D. Pedro Estala, bien que ce ne fut pas pour des motifs littéraires, comme on le lit dans ses lettres. De très bonne foi, sans doute, Forner

professait le classicisme dramatique de l'auteur du *Café*; il écrivit même, conformément à lui, pour la scène, sans plus de fortune, en vérité, que ses amis Jovellanos et Mélendez. Rien, par conséquent, de singulier, à ce que ce jeune audacieux prit contre Huerta la défense de Racine et de Molière; mais quel fanatisme de sectaire devait éprouver malgré tout une personne qu'Estala choisit pour confident et conseil d'une certaine *Apologie* de notre théâtre, qui laissait bien loin en énergie celle de ce poète? Parce que, avec plus de savoir et de sens critique que Huerta, Estala le surpassa facilement dans l'entreprise commune. Il disait à Forner dans une lettre autographe que je possède, écrite le 16 novembre 1792, et se rapportant à ce travail [1] : « Je démontre avec la plus grande evidence que la vieille tragédie est essentiellement distincte de la tragédie moderne par son objet, sa conduite et par presque toutes ses circonstances. Cette première vérité dé-

1. Je dois cette lettre, comme les autres que je cite et d'autres documents intéressants, à la générosité de D. Luis Villanueva qui a eu la bonté de me les donner, il y a peu de temps, en souvenir de nos vieilles et constantes relations avec la famille de l'illustre Forner.

montrée, je passe à prouver que la tragédie moderne est une invention de Pierre Corneille, pour tout ce qui tient à la disposition matérielle ; que, pour le reste, c'est une invention des Espagnols, ce que je confirme par le *Cid :* et je fais voir que ce n'est pas une imitation, mais un plagiat des *Mocedades del Cid* de Guillen de Castro. J'examine ensuite très longuement les prétendues perfections de la tragédie française : je démontre l'argutie des deux unités de temps et de lieu, invention des critiques de Corneille, que les anciens n'ont ni connue, ni dû connaître, excepté dans un certain sens ; je démontre la fatuité de la prétendue illusion, en faisant voir qu'elle ne peut ni ne doit avoir lieu dans les œuvres d'imitation ; je me moque de la division en cinq actes, et voilà par terre tout l'édifice de la gloire théâtrale des Français, et solidement défendue la nation espagnole, pour un temps que n'ont pas connu jusqu'à présent ni les Huertas, ni les Lampillas .. Ce principe établi, je passerai à démontrer que toutes les comédies modernes, depuis la restauration des lettres, sont des compositions fastidieuses dans lesquelles, avec la prétention d'imiter les anciens, on n'a su tirer d'eux que

la lie ; jusqu'à ce que les Espagnols, prenant une nouvelle direction, ont enseigné à faire des drames qui peignent les mœurs modernes, s'écartant des mesquines imitations de l'esclave, du rufian, du fils perdu et puis retrouvé, etc., qui n'enseignaient rien et ne servaient qu'à endormir. C'est de ces comédies espagnoles que Molière a appris ; il le confesse, et le nierait-il, on le voit d'une manière palpable dans ses œuvres. » Peut-on en dire plus? Or Estala, qui, dans mon opinion, était le plus grand critique espagnol de son temps, florissait entre le dernier tiers du siècle passé et les premières années du siècle présent. Rien n'est encore plus singulier, dans son genre, que le témoignage qu'il donna lui-même, un an après, de la défaveur où était encore alors le système français en Espagne, comparé au système national. Dans l'excellent prologue qui accompagne sa traduction de l'*Œdipe roi* de Sophocle [1], il dit ce qui suit : « Comme la doctrine des unités est si facile à apprendre, il n'y a pas de pédant qui ne la sache par cœur, et c'est cette misère qu'on en est venu à appeler ré-

1. Madrid, 1793.

gles de l'art. En trouvant une série de dialogues. qui ne sortent ni d'un lieu ni d'un temps très étroit, on la qualifie immédiatement d'excellente, pour être conforme à l'art, on ne connaît que ce mot; mais *le peuple qu'on n'hallucine pas par des arguties s'est obstiné à siffler ces comédies ou tragédies si bien réglées, et à leur préférer les irrégularités et les défauts de Caldéron, de Moreto, de Solis, de Rojas* et d'une infinité d'autres ignorants qui ont eu le malheur de ne pas connaître le grand secret des unités. »
Il me semble qu'il doit rester peu de doutes au lecteur que si, au temps même de son plus haut apogée, le pseudo-classicisme a trouvé par ici de faibles prosélytes dans le public, il a été aussi plus fustigé que vanté par les critiques.

On sait, cependant, que quelques unes des meilleures comédies de notre vieux théâtre furent saisies et prohibées par ordonnance royale du 14 janvier 1800, ni plus ni moins que l'avaient été auparavant les autos sacramentels, mesure qui ne dut pas peu réjouir les fanatiques adversaires de l'art dramatique national. Il y avait longtemps que, sans marquer la séparation nécessaire entre les comé-

dies romantiques de notre théâtre et les monstrueuses productions de Comella et de ses compétiteurs, en qualifiant les unes et les autres du seul titre de *desarregladas*, que l'on supposait très injurieux, des hommes de grand mérite, et particulièrement Moratin et Jovellanos, luttaient pour obtenir du gouvernement qu'il étendît son intervention de police sur l'ordre et la régularisation de l'art dramatique. Ces hommes illustres et le bataillon, pas très nombreux des littérateurs pseudo-classiques, soit nationaux, soit étrangers, qui les secondaient à Madrid, voulaient convertir résolument le théâtre en une école de mœurs, ayant un but moral indispensable, sans faire attention au divertissement nécessaire des spectateurs. C'étaient, en outre, il n'est pas besoin de le dire, des partisans exclusifs des pièces intitulées *comedias arregladas*. Et ce n'est pas sans peine, comme ils l'avouent eux-mêmes, qu'ils obtinrent finalement du Ministre de Grâce et Justice, D. José Antonio Caballero, une autre ordonnance royale, du 21 novembre 1799, conférant à une commission spéciale le soin de réaliser la réforme désirée, commission qui proposa entre autres choses la saisie et

la prohibition à laquelle je me suis référé précédemment. Il est juste de reconnaître que dans la longue liste des comédies qui eurent à souffrir alors la persécution de la justice, liste placée en tête des six volumes du *Teatro nuevo español*, publiés en 1801 et 1802, il y en a de véritablement disparates, et c'est, sans comparaison, le plus grand nombre. On n'avait pas toutefois l'intention de se limiter à ces seules pièces. Au moment où la publication de ladite liste se suspendit, on avertit le public qu'elle continuerait de s'augmenter, à mesure qu'il y aurait un nombre suffisant de comédies nouvelles, originales ou traduites, pouvant suppléer dans les théâtres, au manque des anciennes qui méritaient d'être écartées. En attendant, on comprit immédiatement au nombre des saisies et prohibées : *La vida es Sueño*, *El Rey valiente y justiciero* et *Rico hombre de Alcalá*, *El tejedor de Segovia*, première et seconde partie, *El principe constante* et *Martir de Portugal*, *El jardin de Jalerina*, *El mayor encanto amor*, *Pachecos y Palomeques*, *Masariegos y Monsalves*, et d'autres semblables. On conçoit, après tout, que la commission de censure comprit, parmi les pièces dispara-

tes, des comédies allégoriques et de magie, telles que *El jardin de Jalerina* et *El mayor encanto amor*, malgré la mode dont elles jouissaient dans ce temps même, alors qu'on exagérait avec tant de plaisir le symbolisme et l'allégorie dans les arts du dessin, arts qui ne sont pas obligés, par ce qu'ils montrent, à avoir forcément un but didactique et moral, comme les œuvres dramatiques. On s'explique aussi que la comédie intitulée *Masariegos y Monsalves* fût prohibée, parce que le duel y paraît autorisé, contrairement à la sévère réprobation des lois et de Jovellanos dans son *Delincuente honrado* [1]. Mais, à quelle idée pouvait obéir la prohibition de *La vida es Sueño*, de *El principe constante*, de *El rico hombre de Alcalá*, et des deux parties de *El tejedor de Segovia?* Pour moi, elle dut son origine moins à l'amour pour les comédies *arregladas* qu'à la politique soupçonneuse de l'époque. On ne voulut peut-être pas qu'on vît sur la scène un Roi dé-

1. Au XVII[e] siècle, il y eut, mais en vain, des auteurs contraires au duel. Dans des cas où il s'agissait d'honneur, les gentilshommes se défiaient jusques dans le Palais ; quelques-uns se battaient à coups de poignards devant Charles V et Philippe IV.

trôné par son fils, aux jours où le procès de l'Escurial n'était pas loin, où le monarque régnant, lui-même, avait entretenu des relations secrètes avec le comte d'Aranda, pendant assez d'années, avant la mort de son père, dans le but de se préparer au gouvernement; relations innocentes à mes yeux et au fond naturelles, mais suffisantes pour réveiller des craintes à l'égard d'autres relations semblables, chez la personne qui les avait commencées. Il ne dut pas paraître non plus opportun que le régicide et fratricide d'Henri de Transtamare se rappelassent sur la scène, en même temps que la grottesque justice de D. Pedro; ni qu'un simple particulier, devenu bandoulier par suite d'injustices, humiliât finalement son Roi et lui donnât généreusement la vie et la victoire; ni même qu'un prince, appelé Ferdinand, ne préférât, certainement, une mort héroïque à l'accomplissement des pieuses, mais selon lui indignes dispositions de son frère et roi défunt, en livrant la place de Ceuta en échange de sa liberté. Les révolutions du moment excusent en tout cas de pareils soupçons, que personne n'aurait osé concevoir probablement aux jours des

naturels et fervents sentiments monarchiques du XVI[e] siècle.

C'est dans ce temps d'incontestable défiance qu'on en vint à supprimer aussi le petit nombre de journaux qui se publiaient ; mais, dès qu'ils virent de nouveau la lumière, ils continuèrent de démontrer la bienveillance générale de la critique espagnole pour le théâtre national. Le plus classique desdits périodiques, *El Memorial Literario* de Madrid, disait, en 1802 [1] ce qui suit, vraisemblablement sous l'influence, sinon sous la rédaction d'Estala : « En toutes choses la véritable réforme consiste, non à détruire mais à reconstruire ; non pas précisément à déraciner un abus, mais à empêcher qu'un autre lui succède, et à faire qu'il naisse des beautés non connues et que celles qui existaient précédemment se conservent. En effet, nous avions, nous autres, en général dans nos comédies, un langage bon, une bonne et même excellente versification, des pensées élevées parfois, des idées ingénieuses, *de l'intérêt*, *de l'action*, *des caractères et toutes les richesses du drame*, puisqu'elles ont été noyées dans

1. Tome III, année 11[e]

les défauts si universellement connus. Tout a été jeté en bas ; et pour observer les trois unités, *faciles à garder quand on ne veut pas autre chose*, nous croyons avoir opéré une grande réforme.» Il avait dit auparavant[1] la même chose dans le même journal, mais d'une manière moins substantielle et avec plus de désinvolture : « Qu'on nous laisse avec les plaisantes extravagances de Caldéron et de Moreto, si l'on ne nous donne des tragédies qui nous fassent verser de douces larmes, nées de la compassion et de la terreur, ou des comédies qui par la peinture bien comprise de nos vices, nous excitent à un agréable sourire ». Un autre périodique, dont Quintana fut un des rédacteurs, intitulé *Variedades de ciencias literatura y artes* traçait, en 1805[2], le tableau suivant des vicissitudes contemporaines de nos comédies : « Il n'y a pas beaucoup d'années que leurs plaisanteries s'entendaient avec plaisir par un effet de la coutume, sans exciter un grand enthousiasme chez les spectateurs » ; mais, ajoute le journal, ayant cessé d'être représen-

1. Tome I, année 1801.
2. Tome II.

tées pendant quelque temps, « quand elles ont été remises sur la scène, la représentation des drames a été applaudie avec un nouvel intérêt, et il semble que leur absence du théâtre leur a donné au retour un caractère de dignité et de grâce dont les dépouillaient la vulgarité et la fréquence avec lesquelles on les représentait ». Que ces lignes soient de la plume de Quintana, je n'en sais rien, mais je ne m'en étonnerai pas. Dans l'*Essai didactique*, intitulé *Les règles du drame* et dans quelques-unes de ses notes, il s'est montré classique des plus indulgents ; et dans ses papiers particuliers que j'ai eu l'occasion de parcourir, il y a peu de temps, j'ai vu en outre de nombreux extraits de vieilles comédies, de son écriture, et des jugements excessivement flatteurs pour ceux qui les composèrent. Tous ces faits indiquent que l'auteur de *El Pelayo*, de même que celui de *Raquel*, était un passionné pour notre théâtre et non l'ennemi que l'on aurait pu craindre. Il y a, par exemple, dans la comédie *El Principe constante* de Caldéron, ce passage :

FÉNIX

¿ Pude excusarlo ?

MULEY

¿Pues no?

FÉNIX

¿Como?

MULEY

Otra cosa fingir.

FÉNIX

¿Pues qué pude hacer?

MULEY

Morir.

Que por ti lo hiciera yo.

A la marge de ce passage, Quintana a écrit de sa main : « Voilà littéralement le fameux *Qu'il mourût* de Corneille, et on peut dire avec avantage, sans prévention nationale ». Jugement qui semble de Huerta, parce que la grandeur du mot *Mourir* consiste en ce que c'est un père qui le prononce et non un amant jaloux. Dans un autre extrait on lit : « Dans la journée deuxième de *El maestro de danzar*, de Caldéron, il y a les vers suivants, démontrant que le poète n'ignorait pas la règle des vingt-quatre heures ».

« ¿En qué ha de parar aquesto,
Y más en veinticuatro horas
Que da la trova de tiempo? »

Et Quintana avait plus que raison : Caldéron n'ignorait pas les règles plus que Lope ; ce qui est arrivé, c'est que, de fait et de propos délibéré, ni l'un ni l'autre n'a voulu les observer. Un autre poète de moins de mérite que l'auteur de l'*Ode à la Imprenta*, mais qui a fait de bonnes études classiques, a rendu, dans ces années, un culte à notre vieux théâtre, et d'une manière plus positive, en refondant, avec un succès singulier, *La estrella de Sevilla*, de Lope. D. Candido Maria Trigueros, que le lecteur aura reconnu à ces indications, se montra alors aussi enthousiaste admirateur de la pièce et de celui qui l'écrivit, que défenseur de son système contre les critiques pseudo-classiques. Il démontra, dans l'*Advertencia*, qu'il mit en tête d'une édition des plus soignées de cette refonte, que le caractère familier n'est pas en opposition avec le tragique, pas même dans le théâtre grec, et que le tragique n'exige pas non plus d'être traité en vers héroïques. Il n'y eut pas jusqu'à Ramon de la Cruz, le célèbre auteur des sainètes, qui ne se déclarât contre les critiques *galicistas* et leur école. C'est le premier Espagnol, que je sache, qui a substitué aux dénominations spéciales de comédie, tra-

gédie et tragi-comédie, pour les œuvres sérieuses, le nom général de *drame* actuellement adopté [1]. Il s'élevait ainsi de tous cô-

1. Ramon de la Cruz était non-seulement un homme d'un esprit fin, mais encore assez lettré ; il fut un de ceux qui combattirent avec plus d'ardeur l'école pseudo-classique ou française. Dans le prologue d'une pièce de lui, pièce extravagante, fort inférieure à ses sainètes, intitulée *Quien complace á la deidad acierta á sacrificar,* se trouvent entre autres, les lignes suivantes, lignes très curieuses pour le temps où elles se sont écrites : « Cette pièce, je l'appellerais, moi, tragi-comédie, si je ne me trouvais étourdi par les exclamations de Cascales et du Sr. Luzan, qui se la figurent le monstre le plus horrible que puissent enfanter les souffles unis de Thalie et de Melpomène ; c'est qu'elle est à la vérité écrite dans le genre même qu'ils réprouvent, avec un mélange de personnes illustres et particulières, des traits sérieux et plaisants, des événements tragiques et divertissants. Je n'ai pas voulu dégoûter leurs partisans passionnés, quoique je puisse les contredire avec les *littérateurs* d'Espagne, les rédacteurs du *Diario de los literatos,* qui pour convaincre le Sr. Luzan citent l'Amphitrion de Plaute, le Cyclope d'Euripide, d'autres pièces du même, et de Sophocle et d'Eschyle, et trente-deux de Pratinas, et par la connaissance de cette espèce de poèmes dont traite Horace dans son *Art poétique.* Combattu par deux avis opposés, j'ai laissé à la discrétion des autres la liberté de l'appellation, en lui donnant le nom propre de *drame* qui est le nom indiscutable de son origine ». Des motifs identiques à ceux qu'allègue D. Ramon de la Cruz pour appeler sa pièce drame, en général, ont

tés d'énergiques protestations contre la tyrannie dramatique française.

Il ne s'en fallait que peu de temps pour que le centre de notre nationalité se fixât temporairement à Cadix. Dans cette place et durant son siège célèbre, le système scénique espagnol recouvra tout à coup des forces irrésistibles contre ses détracteurs, grâce à l'appui inespéré de la nouvelle critique de A. Guillaume et de Frédéric Schlegel, critique exposée par le premier, à Vienne, en 1808, répandue et énergiquement soutenue par le digne Böhl de Faber, père, comme on le sait, de la célèbre auteur qui porta, durant sa vie, le pseudonyme de Fernán Caballero. Celui qui finit par être le dernier grand adversaire de notre vieux théâtre. qui le dirait? ce fut D. Antonio Alcalá Galiano ; celui-là même qui, quelques années plus tard, écrivit le prologue du *Moro exposito*, véritable programme du romanticisme en Espagne; celui

conduit plus tard les poètes romantiques de toutes les nations à le substituer aux vieilles dénominations spéciales de tragédie et de comédies. Le nom de tragi-comédie, bien qu'usité dans notre vieux théâtre, a été très peu employé depuis, comme personne ne l'ignore.

avec qui se consulta, à ce que l'on croit, dans l'émigration, le duc de Rivas sur le plan et le sens de son *Don Alvaro*. Mais il ne réussit pas mieux dans son entreprise que Nasarre, bien que l'échec ne lui ait pas coûté la vie, tant s'en faut. La lutte commença à Cadix même, où Böhl de Faber imprima les hauts éloges que la critique allemande accordait à Caldéron. Là se trouvait Alcalá Galiano qui se montra, paraît-il, tout d'abord assez d'accord avec le laborieux et enthousiaste étranger, qui prenait tant à cœur la gloire de nos lettres. Néanmoins, au dire de ce dernier, Alcalá Galiano était, vers 1814, « le principal propagateur du despotisme littéraire français : » Il s'éleva dès lors de sérieuses polémiques à ce sujet, avec de vives injures des deux parts. Le débat arriva au plus haut point d'acuité, en 1817 et 1818, lorsque Galiano écrivit, dans la *Crónica Cientifica y Literaria de Madrid*, des articles en tout point contraires à la critique allemande, à la théorie dramatique anglaise et espagnole, et se prononça énergiquement pour le classicisme français. Avec le titre de *Pasatiempo crítico* parut bientôt, à Cadix, une brochure où le *Germano Gaditano* et la

Amazona literaria, c'est ainsi que Galiano appela par raillerie les époux Böhl de Faber, ne formant qu'un, et qui, avec l'approbation de divers amis, assiégèrent le futur grand orateur, sans lui laisser un membre entier, jetant en même temps le discrédit sur son jugement, son style et sa langue, sur son patriotisme et jusque sur sa bonne foi. Quoique Galiano ne restât pas vaincu dans la polémique, et, à mon avis il ne le fut pas, la victoire se prononça très peu de temps après, comme nous le verrons, pour le camp qu'il avait déserté. Sur ces entrefaites, Böhl de Faber et sa prudente femme, qui avait pris le pseudonyme de Corinne dans cette campagne, méritèrent une éternelle gratitude pour ce qu'ils firent en faveur de notre propre littérature.

Peu après le classique Lista, dans *Le Censeur* de 1821, entreprit d'exposer le véritable sens et le vrai caractère de l'art dramatique espagnol, surtout par les réflexions qu'il publia sur lui, au numéro 38 du même journal, si les critiques du théâtre sont de sa main, comme je le pense. Cet excellent journal étant mort et les tristes années de 1823 à 1833 s'étant écoulées, Lista renoua sa tâ-

che, en 1836, à la chaire de l'Athénée de Madrid; mais, entre la première et la dernière de ces dates, D. Augustin Duran, en 1828, avait déjà donné à la presse son *Discours de l'influence de la critique moderne sur la décadence du vieux théâtre espagnol :* œuvre directement inspirée par les travaux de Böhl de Faber, et, comme il l'avoue lui-même, par l'éducation littéraire qu'il devait à Lista. Cet opuscule obtint une vogue grande et méritée qui dure encore. Quoiqu'il ne soit pas exact de tout point, comme son auteur le prétendait, que la critique classique avait été à elle seule la cause originelle de la décadence du vieux théâtre espagnol, on ne peut douter qu'elle n'ait retardé la renaissance de notre art dramatique, et, pour y travailler, rien ne fut plus opportun que ledit opuscule, écrit du reste avec plus de profondeur et de portée qu'aucun des autres travaux qui avaient réfuté jusque là les théories *galicistas*. Les mots nouveaux de romanticisme et de romantique que le critique *germano-gaditain* employa le premier dans notre langue, reçurent leurs lettres de naturalisation, sous la docte plume de Duran, malgré la répugnance, assez motivée, que

montra Lista pour les accepter, en opposition à ceux de classicisme et de classique, parce qu'il considérait Lope et Shakespeare aussi classiques que les tragiques grecs. Une nouvelle collection de comédies choisies, d'un format très aisé à manier, et patronnée par Duran, mit aussi avec plus de bonheur que celle de Huerta, notre vieux théâtre à la portée du public. La question en était à ce point, quand Martinez de la Rosa, qui avait tant blamé Caldéron dans les notes de sa *Poética*, guidé qu'il était par les principes de Boileau son modèle, se convertit subitement au romanticisme, en France, et y écrivit *La conjuracion de Venecia*, première pièce de son genre, à cette époque. Quand, donc, Alcalá Galiano apparut de nouveau peu de temps après, comme complice du duc de Rivas, et qu'ils portèrent ensemble sur la scène le *Don Alvaro* de ce dernier, il ne manqua plus rien à la victoire définitive du système dramatique national.





VI

Puisque le peuple constamment et la critique presque toujours lui a été favorable, comment et pourquoi l'école de Lope et de Caldéron est-elle restée, pendant plus d'un siècle, sans produire des poètes? Ce que je pense à ce sujet c'est que, bien qu'il lui manquât ce souffle ambitieux des jours de grandeur prédominante, il devait rester à l'état latent, au fond de l'esprit espagnol, une partie non faible des sentiments, des idées et des chimères du temps de Lope et de ses successeurs, puisque l'on continuait d'applaudir leurs comédies et qu'elles parvenaient même d'ordinaire à gagner l'approbation de la froide critique. J'ai dit à l'état latent et non d'une manière manifeste, ce

qui explique de lui-même comment et pourquoi le vieil esprit n'était plus assez puissant pour inspirer des œuvres nouvelles, tout en l'étant assez pour maintenir vivant le goût des pièces d'autrefois. Il faut aussi tenir en ligne de compte qu'un siècle et plus de travail constant d'hommes tels que Lope, Moreto, Rojas, Tirso, Alarcon, Caldéron et tant d'autres dramatistes illustres, avait presque épuisé leur système, riche plus qu'aucun autre en manifestations partielles, mais peu varié en caractères et en ressources fondamentales: il faut l'avouer. Cette richesse même des productions de notre art dramatique qui a fait dire sans exagération à l'illustre Schack qu'elle surpasse celle de tous les autres théâtres réunis [1], conjointement avec sa nature systématique qui incarnait par force les fables ou inventions dans un petit nombres d'idées mères et de caractères typiques, devait amener, tôt ou tard, sa décadence, sans qu'il manquât même d'autres causes, et elles ne manquèrent pas.

1 *Histoire de la littérature et de l'art dramatique en Espagne,* traduction de D. Edouardo Mier, prologue de l'auteur. — Madrid, 1885.

Au nombre de ces dernières, avec assez d'importance pour sa part, quoiqu'elle ne soit pas aussi grande que Duran la lui attribue, il faut admettre l'introduction du goût de nos voisins transpyrénéens, autant et plus que l'influence des donneurs de préceptes, par la connaissance, chaque jour plus générale, du grand théâtre français du temps de Louis XIV.

Et c'est de tout cœur que je l'appelle grand : celui-là se tromperait étrangement qui s'imaginerait que je mets, moi, sous un même niveau le mérite des donneurs de préceptes exagérés et routiniers de l'école classique en France, et celui des poètes tels que Corneille, Racine et Molière, ni même le mérite d'autres qui leur sont inférieurs tels, par exemple, que Rotrou et Voltaire. Non : si la comédie de Molière en particulier a été égalée parfois, jamais elle n'a été surpassée, et quoique la tragédie française ne soit pas en vérité la tragédie grecque, ainsi que l'ont démontré notre abbé Estala d'abord et ensuite A. Guillaume Schlegel, c'est surtout chez Racine, qu'elle est admirable. La noblesse des principes et des sentiments qu'il expose, son exactitude d'observation dans

les caractères, la sobriété et l'harmonie véritablement antique des fables, le choix réfléchi des sujets, constituent, à n'en pas douter, chez le Français, un des premiers systèmes dramatiques connus, très digne de figurer à côté du système de Shakespeare et du système espagnol, puisqu'on ne peut aucunement lui accorder l'avantage. Il faudrait que le théâtre de nos voisins joignît à ces qualités, même de loin, la richesse, l'originalité, l'élévation et la profondeur d'invention et l'inspiration du théâtre espagnol, pour qu'il l'emportât en particulier sur celui-ci. Il y a néanmoins des critiques aussi doctes que M. Mézières qui semblent partager modestement la préférence des critiques allemands pour le théâtre de Shakespeare [1] et qui traitent en même temps celui de Caldéron avec un dédain bien peu mérité et une ingratitude encore plus grande, étant donnés les nombreux sujets que la scène française a empruntés de la nôtre, depuis Corneille et Rotrou jusqu'à Molière. Au milieu de tous ces contrastes et de ces comparaisons difficiles, il

1. *Contemporains et successeurs de Shakespeare*, par A. Mézières. Paris, 1881

devrait suffire à chaque pays de voir sa propre gloire rester intacte, sans que d'autres lui fussent sacrifiées.

Pour moi, l'influence du théâtre français en Espagne m'a paru immédiatement naturelle, du moment où il a été bien connu, tant par son mérite incontestable que par sa nouveauté et le goût pour les coutumes françaises qu'importa l'étroite liaison des deux branches de la maison de Bourbon, régnant des deux côtés des Pyrénées. Ajoutez naturellement aussi le prestige des doctrines philosophiques et sociales de la nation voisine, doctrines qui commencèrent à se répandre dans toutes les classes de la nôtre et dans toutes celles de l'Europe, à partir de la seconde moitié du siècle dernier. A de pareils ennemis, il s'en joignit bientôt un autre plus grand, ce fut le changement d'esprit qui s'observa en Espagne, durant le siècle passé, esprit différent, en apparence au moins, de celui de cent ou cent cinquante ans en arrière. Au milieu des idées et des mœurs nouvelles, au sein de la monarchie sereine ordonnée, grande encore, mais judicieuse de Charles III, ou des premières années de son fils, il devint inévitable que la grave tragé-

die française réveillât le goût et l'énergie dans notre haute société et chez nos hommes de lettres, sinon dans le peuple. Ainsi on vit une personne aussi fanatique de notre théâtre indigène que Huerta, n'écrire que des tragédies; Quintana. pendant qu'il étudiait passionnément ce même théâtre, dicter des règles en vers pour le théâtre classique [1] et le cultiver également, et l'écrivain, si habile à refondre de vieilles comédies. D. Dionysio Solis devenir un poète tragique fort estimable. Tant ces poètes illustres que Montiano y Luyando. Ayala, Moratin le père, Cienfuegos et d'autres plus ou moins heureux, jusqu'à Martinez de la Rosa. s'ils ne parvinrent pas à acclimater la tragédie française, ils firent du moins, ce serait injuste de le nier, de fréquents efforts pour y arriver, et des efforts dignes d'être applaudis. Mais l'entreprise, plus méritoire dans ce sens qu'aucune autre. fut celle de D. Léandro

1. Corneille et Molière sont les modèles qu'il recommande, cependant il appelle là le génie de Lope *omnipotente*, et il dit du sceptre acquis par Calderon sur notre scène :

« *Que aun en sus manos vigorosas dura* ».

Moratin, relative à la comédie classique, composée selon le style des comédies de cette nation, entreprise couronnée d'un succès incontestable.

C'est le moment, maintenant et à cette occasion, de rendre ici, en peu de mots, à l'auteur de *El sí de las niñas* la justice qui lui est due. Que Moratin ne sentit pas comme Lope et Caldéron, ni comme le peuple espagnol du XVIIe siècle, ni pas même d'une manière latente, selon moi, comme sentait en grande partie le peuple espagnol de son siècle, c'est prouvé par un seul fait : le fait d'avoir été *afrancesado*. Assurément, parmi ceux qui suivirent ce parti il y eut beaucoup d'hommes de savoir, beaucoup d'hommes de bien, mais qui ne représentaient en rien le vieil esprit chevaleresque, aventurier et fantastique de leurs ancêtres. Comme je l'ai dit dans une autre occasion, et il ne me paraît pas non plus indispensable de le répéter maintenant par des mots nouveaux, il n'est donné à personne « de ressusciter les sentiments morts ou les coutumes éteintes, ni de se soustraire à l'influence plus ou moins lente, mais toujours irrésistible de l'esprit général du siècle où l'on vit ». Pour-

quoi, ajoutai-je, à la cour de Charles III, aucune personne cultivée ne croyait, ne pensait, n'aimait, ne vivait de la même manière qu'à la cour de Philippe IV ? « Par l'œuvre des ans et des événements, ni les uns ni les autres ne passent en vain : œuvre qu'il est toujours plus facile de déplorer que d'empêcher ». Entre le gouvernement qui ordonnait d'écrire des *autos sacramentels* et celui qui les prohibait comme scandaleux, il y avait un abîme aussi grand que celui qui existait entre l'auto-da-fé de 1680 et l'*Ode au fanatisme* de Mélendez ; ou entre les plumes, les haillons, les longs manteaux et les boucliers des chevaliers de Lope et de Caldéron, et les prosaïques habits et les chapeaux pointus des personnages que Moratin mit en scène. Les grands, les titrés et les principaux chevaliers que Moratin connut et fréquenta, menaient dans leurs demeures une vie tranquille, honnête et peut-être sévère, ni plus ni moins que leurs austères et pieuses femmes, ou ils donnaient lieu, par les nouveaux excès et les vices que Jovellanos a dépeints avec tant d'exactitude, à cette invocation terrible, beaucoup plus efficace qu'il ne l'avait peut-être imaginé :

¿Qué importa, venga, denodada, venga
La humilde plebe en irrupción, y usurpe
Lustre, nobleza, títulos y honores [1]?

Et pendant que la plèbe attendait, effectivement, son heure, qui était déjà proche, tout ce qui existait du Madrid de Caldéron, auparavant décrit, où devait-on le chercher ? Ce n'était pas dans les tertulias que fréquentait Moratin, mais là-bas dans les quartiers de Lavapiés et du Barquillo, nouveaux Parnasse et Pinde de D. Ramon de la Cruz. Les manolos faisaient alors, en guise de parodie historique, ce que faisaient, dans un autre temps, les galants de Caldéron : provoquer, courtiser, se disputer et souffrir des persécutions pour la justice. Aujourd'hui déjà la muse allègre du bon D. Ramon visiterait en vain tous les quartiers de Madrid ; de tout ce qu'il y vit, de tout ce qu'il y entendit, il n'en trouverait uniquement des restes que dans les provinces d'Espagne les plus éloignées. C'est que les caractères historiques,

1. Qu'importe, qu'elle vienne, hardiment, qu'elle vienne faire irruption l'humble plèbe et qu'elle usurpe gloire, noblesse, titres et honneurs.

qui se font vieux dans les nations, s'effacent graduellement et en descendant de haut en bas ; de même que pénètrent de haut en bas et s'étendent aussi ceux qui doivent les remplacer. Le monde que connut Caldéron a disparu avec le xvii[e] siècle, et, avec le xviii[e], celui qu'a connu et dépeint D. Ramon de la Cruz. C'est ainsi que ce dernier mit sur la scène la vieille Espagne, qui s'éteignait, pendant que Moratin produisait, pour la première fois au théâtre, les types de l'Espagne nouvelle et de la nouvelle Europe. Il fut si ambitieux et si subtil, malgré tout, l'esprit du siècle, que, non content de s'emparer du génie de Moratin, il se glissa secrètement aussi dans les sainetes de manolos et de majas de D. Ramon de la Cruz et y déposa des germes très hâtifs et très prolifiques d'idées démocratiques. Notre vieux théâtre fit un devoir au chevalier d'être valeureux et sensible au point d'honneur, et imposa pour conditions nécessaires du serviteur rustique, celles d'être bouffon et couard. Au théâtre de D. Ramond de la Cruz, au contraire, tout est enlevé par des chaudronniers, des taverniers, des marchandes de châtaignes et des gens de fatigue ; la grâce, la valeur et jusqu'au point d'hon-

neur d'une certaine espèce; et tous les ridicules de l'humanité sont réservés à *Las señorias de moda*, à la vile multitude de marquis, abbés, petits-maîtres ou avocats, petites-maîtresses, marquises ou béates. Rien ne prouve d'une manière plus décisive, combien la société espagnole du XVIIIe siècle était différente de celle du siècle précédent où des abîmes existaient entre l'aristocratie et la plèbe, que le plaisir qu'on éprouvait à voir représenter les dames les plus fières, à les voir jouer elles-mêmes un rôle dans de semblables tableaux de mœurs ». Le *majisme*, en somme, né je ne sais pas bien pourquoi, dans les premières années de la dynastie bourbonnienne, avait remplacé partout la vieille *Chevalerie*, et, par conséquent, si les mœurs des comédies de Moratin ne sont pas très poétiques en elles-mêmes, la faute n'en est pas à lui, mais à son temps.

Mais c'est justement ce caractère de la poésie qui distingue le plus l'art dramatique espagnol véritable de l'école que Moratin illustra tant, et que suivirent ses disciples immédiats, Gorostiza et Breton de los Herreros, les seuls qui, par des œuvres originales,

alternant avec de médiocres tragédies, généralement traduites, occupaient la scène espagnole, au commencement de la nouvelle période que réflètent les pages de ce livre. Il manquait la poésie à notre théâtre, la poésie véritable, et c'est là ce qu'est venu lui donner, celui que nous pouvons appeler aujourd'hui le théâtre contemporain, théâtre dont je dois dire forcément quelque chose, bien que je ne me propose pas, comme je l'ai observé dès le principe, d'exposer, de répéter, de discuter, encore moins de contrarier les opinions des autres. Avant d'entrer en plein dans ce sujet, qu'il me soit permis de demander, par voie d'exorde, n'est-il pas certain que ce souverain pontife du réalisme, qui s'appela Cervantès, pourrait encore aujourd'hui se désespérer de la grande estime qu'obtiennent sur notre scène les brillantes qualités, héritage de l'école du *monstre de la nature*, comme il appela Lope ; on ignore si c'est un sobriquet ou un éloge ? On ne représente pas, sans doute, on n'applaudit pas autant qu'autrefois les vieilles comédies; mais, en échange, les modernes, inspirées par des principes identiques, sont encore suffisamment applaudies, quoique un peu

déchues. Aujourd'hui même, à Madrid, remplissez un théâtre quelconque, non pas de critiques, non pas de dames et de cavaliers qui visitent annuellement Paris, non pas de philosophes, ni de publicistes informés par l'esprit cosmopolite qui règne, mais de vrai et pur peuple espagnol : avec une exécution plus ou moins bonne, faites représenter devant lui, par exemple, *Don Alvaro* du duc de Rivas, la généralité des œuvres de Garia Gustierrez et surtout *El Trovador ; Les Amantes de Téruel*, de Hartzenbusch ; *Don Juan Tenorio*, ou la première partie de *El Zapatero y el Rey*, de Zorilla ; les drames historiques nationaux, tels que *Guzman el Bueño*, de Gil de Zarate, ou *El haz de leña* de Nuñez de Arce ; ceux qui ont quelque chose de chevaleresque de Lopez de Ayala ou de Echegaray, et malheur, si vous ne voyez pas se produire les émotions les plus grandes dont la scène soit capable. Il n'y a pas, en effet, à hésiter, ce que l'on applaudit, c'est la poésie, la poésie nationale qui chez elles, autant que dans nos vieilles comédies, brille au-dessus de toute autre qualité ou de toute autre condition. Ne cherchez pas, dans les œuvres citées, des analyses de l'âme humaine profondes et

non moins arides ; ni une exacte observation psychologique, et encore moins physiologique : cherchez-y la poésie nationale qu'elles versent à flots. Leur succès correspond à la merveilleuse versification, héritage de la vieille théorie dramatique ; aux danses d'épées si fréquentes dans cette dernière ; à ces constantes galanteries, lyriques ou métaphysiques, qui rappellent celles de Lope et de Caldéron ; à ces héroïsmes de rue, enfin, avec leurs fanfaronnades et tout, si applaudies également par les devanciers. Ce n'est pas pour des motifs différents des pièces modernes de l'école, que leurs vieux modèles se font, par moments, applaudir du public, pour peu qu'ils soient bien représentés : la fierté du *Rico hombre de Alcalá*, la loyauté de Sancho Ortiz de las Roelas dans *La Estrella de Sevilla* ou de *Garcia del Castañar*, les badinages et les délicatesses de *El desdén con el desdén*, et même ces effrayants combats de l'homme contre les lois divines et humaines, si célèbres surtout dans *El Burlador de Sevilla*, bien qu'il arrive sur la scène défiguré et maltraité, comme dans *El convidado de piedra*, ou que les torrents lyriques de la muse de Zorilla, en son bon temps,

dissipent dramatiquement son caractère. C'est aussi, il n'y a qu'à le voir, un proche parent, tant du *Condenado por desconfiado* que du Sigismond de *La Vida es Sueño*, que ce sombre *Don Alvaro* du duc de Rivas, luttant contre les évènements successifs de son mauvais sort, ressemblant véritablement à ce que le Grec Eschyle appelle le *destin;* mais si épris d'amour, si sensible sur le point d'honneur, si capricieux que savent l'être d'ordinaire les premiers personnages des drames espagnols. Cependant, *Don Alvaro* ne lutte pas, pour me servir des expressions mêmes de M. Patin [1], contre cette divinité terrible « qui, dans l'opinion des contemporains d'Eschyle, changeait aveuglément et capricieusement, tantôt les malheurs en plaisirs, tantôt les triomphes en infortunes, versait avec un despotisme brutal du haut de son trône, tant sur les hommes que sur les dieux, des biens et des maux, des châtiments et des récompenses. » Non, certainement; ses malheurs s'enchaînent, par un pur hasard ou par une éventuelle et vulgaire combinaison de circonstances, et non par un décret divin. La lutte n'est pas

1. Patin, *Etude sur les tragiques grecs.* Paris, 1877.

moindre pour cela, et elle est, selon moi, plus intéressante qu'elle ne l'est d'ordinaire dans l'art dramatique grec; ici le miracle mythologique, développé dans une espèce d'*auto sacramentel*, subjuguait sans résistance efficace la volonté de l'homme, de la même manière que dans les drames totalement religieux de Lope ou de Caldéron. *Don Alvaro*, pour sa part, ne combat que quelque chose qu'il pourrait vaincre, quoiqu'il n'en triomphe pas, c'est-à-dire, les actions aveugles de la nature indifférente, sans valeur morale, telle que n'en a pas la mort tragique qu'occasionnent la foudre ou le choléra-morbus. Si de *Don Alvaro* ou de *Don Juan Tenorio*, nous tournons les yeux sur d'autres drames contemporains, on voit bien que le Manrique de *El Trovador* défie son rival en des termes que Moreto ou Rojas envieraient pour leur caractère chevaleresque ; que les deux parties de *El zapatero y el Rey* sont écrites, dirait-on, avec la gaillarde verve de *La Estrella de Sévilla*: que c'est de cette même veine que semble procéder, tant elle est tendre, chaste et noble dame, l'Isabelle si douce de *Los Amantes* de Teruel. Quoique j'ai déjà traité de la versification, à propos de la parenté de Lope

et de ses successeurs avec les auteurs dramatiques contemporains, il sera bon de dire qu'elle entraîne à elle seule le public moderne, de la même manière qu'elle séduisait et entraînait le public des temps de Philippe IV. La vérité est que, dans cette versification, distincte de la versification employée par les autres auteurs dramatiques du monde, avec moins de licences et plus de sobriété chez les disciples que chez les maîtres, c'est avec Caldéron que rivalisent le duc de Rivas et Lopez de Ayala; Garcia Gutierrez, avec Rojas; Hartzenbusch, avec Moreto; et Zorilla, alternativement avec tous, parce qu'il se laisse emporter plutôt par l'élocution facile et entraînante de Lope et de Caldéron, que par le soin fini d'Alarcon, de Moreto, de Tirso ou de Rojas. La structure des vers est évidemment la même chez les anciens et chez les modernes.

Voilà certainement un fait qui me conduit à exposer ici une considération que je ne peux éloigner de l'esprit, toutes les fois qu'il s'agit des règles classiques. Elles étaient basées, toutes, sur la stricte imitation de la nature, ou plutôt sur la candide hypothèse que la qualité principale à la scène, c'est de pro-

duire une illusion complète de la réalité, comme si c'était possible en tout point, ou si, quand on l'obtient en grande partie, ce résultat ne révèle pas d'ordinaire une plus grande pénétration, une habileté industrielle ou mécanique plus grande, que de l'inspiration ou du génie. Personne n'a encore éprouvé devant la *Transfiguration*, ni devant la *Communion de saint Jérôme*, à Rome, une illusion semblable à celle que produisent les Chartreux des cloîtres de la *Madonne des Anges*, dans les thermes antiques de Dioclétien, et, cependant, quel est celui des artistes modernes qui les a peints qui oserait se réputer artiste du premier ordre, ni mesurer son mérite avec celui de Raphaël ou du Dominiquin! C'est une erreur analogue qui a fait prétendre à quelques classiques qu'entre deux actes consécutifs des pièces dramatiques, il ne devrait pas s'écouler plus de temps qu'il n'en faut pour laisser précisément le rideau baisser, rendant ainsi presque toujours impossible le développement rationnel de l'action. Mais, comment rattacher une semblable cruauté esthétique à la versification du dialogue, chose anti-naturelle, s'il y en a, et plus encore, avec l'alexandrin doublé, avec ses

hémistiches égaux des classiques français? Il est réellement singulier que les dialogues comiques de Molière, même ceux auxquels d'humbles personnages prennent part, soient soutenus dans un mètre héroïque, sans préjudice, selon l'avis des pseudo-classiques, de la stricte imitation de la nature. Le charmant octosyllabe castillan de nos auteurs dramatiques, anciens ou modernes, est un instrument suffisant, plus flexible, plus naturel et plus propre à toute espèce de dialogues, et, cependant, il ne peut aspirer non plus à représenter les conversations ordinaires, telles qu'elles sont effectivement. Moratin, avec son admirable bon sens, le sentait sans doute, puisqu'il écrivit en prose ses deux plus célèbres comédies et qu'il adopta, dans d'autres cas, la plus naturelle des versifications, qui est le romance: exemple récemment suivi, celui de la prose, par Tamayo, dans ses principales comédies, et par Echegaray, dans la meilleure des siennes. C'est, du reste, au goût épuré de cet excellent poète comique, à la rigueur raisonnable de la critique romantique moderne que nos comédies contemporaines doivent, à part les avantages précédemment énoncés, d'avoir, sinon une

versification aussi spontanée et aussi riche, moins ampoulée, moins impertinente et moins gongorine, que la généralité des versifications du XVIIe siècle.

Personne ne l'ignore, les nouveaux drames sont aussi beaucoup moins désordonnés que les anciens pour la conduite de l'action et les changements de scènes, par suite de l'influence du même Moratin, de ceux de son école qui donnaient des préceptes, et qui ont fait l'éducation du plus grand nombre des auteurs contemporains. On n'est pas revenu, d'autre part, et avec assez de raison, à parler du *gracioso*, non pas ce remplaçant du chœur grec, comme le veut Viel-Castel [1], mais, comme je l'ai observé déjà, ce trait d'union entre les deux grandes branches de notre vieille littérature, la picaresque et l'idéale, quoique le mélange du plaisant et du sérieux se soit continué dans quelques mêmes drames, comme étant essentiel dans le drame romantique. Et, en dehors de cela, je ne

1. Le *gracioso* est, sauf la forme bouffonne, le chœur des tragédies antiques. Comme le chœur, il représente, pour ainsi dire, le public dont il exprime souvent les sentiments et les impressions probables.» *Essai sur le Théâtre espagnol*, par M. Louis de Viel-Castel. Paris, 1882.

peux m'empêcher de répéter que tout notre théâtre contemporain prouve quotidiennement, comme celui qui lui servit de modèle, que, s'il y a en lui une vérité pensée, imaginée avant d'être vivante, poétique et lyrique avant tout, ladite vérité se sent sur la scène, comme si elle faisait partie de la vie ordinaire; qu'elle est encore plus claire que la vérité positive et réaliste tout à la fois, partout où, libres et sains, palpitent de véritables cœurs espagnols.

Je ne dois pas quitter ce sujet sans formuler une autre demande, semblable pour la forme, très différente au fond de celle que j'ai formulée, quand j'ai traité de la complète disparition des poètes de l'école espagnole, dans le premier tiers du XVIIIe siècle, question qui est la suivante : comment et pourquoi y en a-t-il eu, et en si grand nombre et si brillants, durant le premier tiers du siècle présent ? Déjà, non-seulement les derniers restes de ces présences à la fenêtre, de ces cachettes dans les rues, de ces sérénades et chimères du XVIIe siècle, étaient relégués, comme je l'ai exposé, dans les coutumes provinciales et les plus vulgaires, mais encore le *majisme*, auquel était venu aboutir, je l'ai dit, le romanticisme des

rues de Madrid, était éteint presque entièrement. Il n'en restait plus de traces que dans les sainetes, fréquemment représentés encore, de Ramon de la Cruz, burlesque Lope de Vega de cette passagère parodie de l'antique *chevalerie* et des scènes de *cape et d'épée*, par les classes infimes de la société, et *romantique* prématuré et certainement convaincu, chose qu'on méconnaît généralement. Or si, laissant les mœurs de côté, nous nous arrêtons sur l'esprit de l'un et de l'autre temps, qui doute qu'entre le sujet libéral et même *exalté* de Doña Isabelle, reine enfant, sujet revêtu d'ordinaire du costume de milicien national, pour faire parade d'ennemi du mystique D. Carlos, et le vassal de Philippe II ou de Philippe III, flottant toujours entre le soldat et le moine, il n'y ait la même distance qui séparait les *autos de fé* du temps de Lope et l'horrible massacre des religieux que Madrid vit à cette époque ? Et comme tout cela est incontestable, comment expliquer, je le demande encore, l'apparition soudaine, dans de telles circonstances, sur notre scène contemporaine, de successeurs de Lope aussi légitimes que tous ceux que j'ai cités et divers autres ?

Il faut commencer par reconnaître que, dans cette renaissance dramatique moderne, il n'y eût pas tant de révolution, de réaction ou de création que d'imitation, quelque brillamment que celle-ci se réalisât. Il ne s'inventa rien qui nécessitât un esprit nouveau, ou des inspirations nouvelles, tant de la part du public qui applaudissait, que de celle des auteurs qui se faisaient applaudir. Tout se réduisit à écrire de nouveau des œuvres dans le vieux genre, genre toujours admiré, comme je l'ai rendu évident, par les savants et les ignorants, jusqu'à l'apogée de la critique française. Il faut cependant supposer quelque autre élément que le pur esprit d'imitation, pour se rendre bien compte d'un fait d'une si grande importance, et de là surgissent naturellement ici deux nouvelles questions. Même en admettant l'exactitude de l'observation précédente, comment et pourquoi les poètes *voltairiens* et *sensualistes* de 1836 s'empressèrent-ils d'imiter avec tant d'ardeur les vieilles comédies, saturées non seulement de galanterie platonique et d'amour chimérique, mais encore d'esprit chevaleresque, et, par conséquent, aristocratique, catholique, ascétique presque, ennemi

naturel du rationalisme sceptique qui régnait? Et d'autre part, l'influence du mélodrame français que l'on remarque dans les catastrophes de nos drames contemporains aurait-elle pu donner, par elle seule, à ces derniers la prépondérance et les applaudissements exceptionnels qu'ils obtinrent sur la scène? Avant de répondre à la première question, qui est la plus ardue, qu'il me soit permis de rappeler que les succès incomparables du *Don Alvaro*, du *Trovador*, des *Amantes de Teruel* éclatèrent évidemment de ce que des pièces pareilles avaient de commun avec le théâtre de Lope et de Calderon. Il en existe bien quelques-unes de leur époque, telles que *Carlos el Hechizado*, dont le fond tragique, en même temps qu'historiquement faux et révolutionnaire est, à n'en pas douter, emprunté des drames de Victor Hugo ou de Dumas, mais c'est de celles-là. seules, qu'on peut dire qu'elles durent les applaudissements plus au romanticisme français qu'au romanticisme national, quoique leur structure à l'antique et la versification leur ait fait donner toujours beaucoup de valeur. Or, dans les suprêmes triomphes des trois pièces que j'ai citées, pour

premier exemple, et les triomphes qu'elles obtiennent encore, à présent que la mode romantique est passée, le démontrent, ce ne furent pas, non, leurs catastrophes à la française qui enlevèrent le public patriotique de 1835 et 1836, mais ce qu'elles présentaient de semblable à *El médico de su honra*, *A secreto agravio secreta venganza*, *Del rey abajo ninguno*, *El pintor de su deshonra*, *El alcalde de Zalamea*, *El escondido y la tapada* et d'autres analogues. Pour moi, au moins, c'est là la vérité. Je ne cherche pas à nier pour cela que nos auteurs dramatiques contemporains, quand ils entreprirent soudainement la route qu'ils ont suivie ensuite, dans leur immense majorité, aient obéi, avant tout, à l'impulsion générale de la très récente révolution romantique, révolution qui subjugua également les littératures des nations cultivées, tant au théâtre que dans la poésie lyrique et le roman. Entendre des lèvres étrangères aussi autorisées que celles des frères Schlegel affirmer que leur vieux théâtre comptait pour un des deux qui méritaient par excellence le nom de *romantiques*, au moment même où le romanticisme triomphait de toutes parts, c'était en vérité

une chose qui ne pouvait que pousser notre jeunesse à la revendication, heureusement possible, de cette partie de l'héritage de nos ancêtres.

Mais du fait que le public national n'a pas abandonné jusqu'ici, ni même encore totalement de nos jours, son goût pour l'école de Lope, j'en déduis, moi, d'un autre côté, et je répondrai ainsi à la première de mes questions précédentes, deux conclusions importantes. L'une, c'est que l'idéal réalisé par cette école, après avoir disparu, en si grande partie, des croyances et des doctrines courantes, se conservaient encore beaucoup au fond de l'âme des Espagnols d'alors. L'autre, c'est que, s'il est moins perceptible d'année en année, ledit idéal n'a pas non plus disparu, aujourd'hui même, totalement du fond psychologique de la nation. C'est que l'ensemble des croyances, opinions et sentiments, qui arrive à former un idéal, capable de produire, au moyen de l'art, une création aussi grandiose que notre vieux théâtre, ressemble beaucoup, chez les nations, à l'âme chez l'individu : elle n'abandonne d'ordinaire totalement le corps qu'elle habite qu'avec la mort. Les temps inclinent

sans doute à condenser les caractères particuliers des nations dans un esprit compréhensif et unique, dans une vie universelle identique, ce qui donnerait au genre humain, si cette transformation venait à se réaliser, une existence temporelle meilleure que la présente. Mais, quoique cette belle utopie doive un jour se réaliser, les nations subsisteront encore, pendant des siècles et des siècles, comme des institutions indispensables de progrès social ; elles doivent conserver, par conséquent, même ne le voudraient-elles pas, beaucoup de leur caractère historique respectif ; fait qui s'observe principalement et qui s'observera chez celles qui, loin de monter, sont descendues, comme l'Espagne. Sans forces suffisantes aujourd'hui pour exécuter de si hautes résolutions, ne voit-on pas que l'on y pense, qu'on y agit même, comme si le sceptre de Charles V ne nous était pas tombé des mains ? Ne semble-t-il pas à la fois que les livres de chevalerie sont encore nos catéchismes politiques, que *Don Quichotte* est le modèle positif de nous tous qui vivons entre les Pyrénées et les deux mers? C'est donc ce sentiment historique intime et permanent qui explique d'une manière satis-

faisante notre théâtre contemporain, et qui fait que, malgré les nouvelles voies que le goût littéraire suit actuellement en tout sens, le public espagnol pur se délecte encore et beaucoup à ces œuvres dramatiques qui conservent la vieille saveur.

Je ne dois pas terminer sur ce point sans avertir que les mœurs espagnoles de 1835 et 1836 fussent-elles encore plus différentes des mœurs du XVIIe siècle que celles du dernier tiers du siècle passé, l'esprit national était plus d'accord, dans la première desdites époques, avec les idées héroïco-romantiques des personnages de Lope et de Caldéron, qu'il ne l'était au temps de Moratin et de ses comédies. La guerre de l'Indépendance et la révolution politique qui s'ouvrit le chemin après elle, changèrent la monarchie prudente, ordonnée et intérieurement paisible des successeurs de Philippe V, en un camp de passions, d'exagérations opposées, souillé de sang à chaque pas. C'est quelque chose de semblable à l'anarchie des siècles de chevalerie et au fanatisme du XVIe siècle que l'Espagne éprouva véritablement de nouveau, entre le commencement de la guerre de l'Indépendance et la première guerre ci-

vile. Les croyances religieuses et politiques, si douces dans leurs manifestations ordinaires, durant les derniers règnes du siècle précédent, devinrent de nouveau cruelles. Toute divergence d'opinion entre concitoyens fut confiée aux armes. Les mécontents des choses présentes, et c'était la majorité des Espagnols, tournèrent naturellement les yeux sur les choses passées. On n'eut dorénavant plus sur les lèvres, dans les moments d'expansions patriotiques, que les noms glorieux à la vérité de Pavie, de Lépante, d'Otomba, mais qui, cinquante ou cent ans avant, sans doute parce que ce n'était pas nécessaire, ne résonnait pas tant dans la bouche de nos aïeux. Le souvenir de la guerre de succession, incontestablement populaire dans la majeure partie du pays, n'effaça pas non plus les nobles souvenirs de la maison d'Autriche, comme la dynastie triomphante les avait effaces, sans effort, pendant tout un siècle. Philippe IV, par ses malheurs et malgré tout, devint bientôt plus sympathique, par ce qu'il eut de nature poétique et de protecteur des génies, que Philippe V. bien plus heureux dans les armes, et, tout bien mesuré, meilleur souverain La statue du second n'aurait

pas été aussi bien accueillie sur la place de l'Oriente que le fut celle du premier, lors de son érection, et comme elle l'est encore. En somme, le caractère naturel espagnol, assez comprimé jusque-là par la véritable et solide gravité des monarques bourbonniens et de leur régime gouvernemental si bien ordonné, fut rendu à sa spontanéité primitive. Il reparut tout à coup, en même temps, dans toutes les classes de la société, avec ses illusions et ses légèretés ordinaires, avec l'individualisme indiscipliné et vagabond des jours où notre théâtre florissait. C'est de tout cela que le théâtre contemporain a profité, et beaucoup, pour suivre l'ancien avec succès.

Cependant, le plus grand service que le nouveau théâtre français rendit au nôtre, au milieu d'un assez bon nombre de mauvais offices, tels que celui de le souiller par ses excès mélodramatiques, ce fut de dissiper totalement la critique pseudo-classique que nos voisins avaient voulu nous imposer pendant si longtemps. En effet, comment continuer à donner crédit aux intolérants principes de l'école de Boileau, après l'apostasie subite et triomphante de la théorie dramatique française? Les compatriotes de Dumas

et de Victor Hugo n'avaient pas tardé moins de deux siècles à abandonner les rigueurs de ce donneur de préceptes et de ses sectateurs, à laisser la fameuse unité de lieu, de temps, et la classification fermée des genres dramatiques, c'est-à-dire, à accepter pleinement ce que Lope avait enseigné, dans ces cinq vers de l'*Art nouveau de faire des comédies* :

« No hay que advertir que pase en el período
De un sol, aunque es consejo de Aristoteles,
Porque ya le perdimos el respeto,
Cuando mezclamos la sentencia trágica,
A la humildad de la bajeza cómica »[1].

C'est un égal espace de temps que les critiques de France et d'Italie avaient mis à apprendre le reste de la doctrine romantique que deux des nôtres avaient au moins professée publiquement du temps de Lope. Le premier fut le licencié D. Francisco de Barreda dont les singulières et opportunes nouveau-

1 « Il n'y a pas lieu d'avertir que l'action se passe dans le tour — d'un soleil, quoique ce soit un conseil d'Aristote, — parce que nous lui avons déjà manqué de respect quand nous avons mêlé la pensée tragique à l'humilité de la bassesse comique. »

tés doctrinales ont été exposées récemment, avec le brillant et la profondeur qui le caractérisent, par Ménendez Pelayo, dans son *Histoire des idées esthétiques en Espagne*. L'autre fut un certain D. Luis Morales de Polo, que Ménendez Pelayo ne connaissait pas quand il écrivit son livre et qu'il prit, non sans fondement, pour un pur plagiaire du précédent, en trouvant son nom dans un des discours que j'ai prononcés à l'Athénée. Barreda a traduit le panégyrique de Trajan par Pline, et Morales a composé un Epitome des faits et dires de cet empereur, ouvrage différent sans doute. Mais quand, à propos de la défense que fit Trajan de représenter les comédies latines, les deux auteurs entreprennent l'apologie des nôtres, Morales, sans le suivre certainement en tout, emprunte, au pied de la lettre, divers paragraphes au Discours de Barreda. Hors de là, il étale une doctrine propre sur des points très sensibles, tels que l'approbation, par exemple, des autos sacramentels que son prédécesseur condamnait[1]. Barreda était plus savant, et ses

1. De toutes façons, il y a une certaine difficulté à expliquer d'une manière satisfaisante, comment Morales co-

idées sur les règles du théâtre peuvent être adoptées par la critique moderne : Morales, plus spiritualiste, plus hardi, plus ample dans la doctrine, plus enthousiaste aussi, et quoique moins correct, doué d'une éloquence plus grande, il donne également des preuves qu'il connaît directement les poètes anciens et les classiques italiens. Pour ne pas copier des deux livres, je prendrai seulement dans

pia purement et simplement dans son livre tant de paragraphes de Barreda pour qu'on puisse, non sans fondement, l'appeler plagiaire. L'explication consiste, pour moi, en ce que Morales n'imprima pas son livre, mais que ce fut un de ses parents, plusieurs années après sa mort, lequel parent avait trouvé le manuscrit dudit ouvrage parmi les papiers du valeureux maître de camp qui mourut en combattant dans le Roussillon. Probablement Morales avait intercalé parmi les siens des paragraphes de Barreda, se proposant de citer l'auteur, quand son ouvrage serait prêt pour l'impression, ou bien de les extraire, conservant ceux dont les idées étaient conformes aux siennes, modifiant la forme, chose très facile, et qu'il pouvait laisser aussi pour la fin du travail. Ce qu'on ne peut croire, c'est qu'un homme d'un mérite littéraire et d'un point d'honneur aussi bien démontré que Morales, qui mourut criblé de blessures pour ne pas suivre ses soldats, à la déroute de Leucate, ait commis un plagiat effronté, si facile à être remarqué par tout le monde, puisque le livre de Barreda devait être dans toutes les mains quand il écrivit le sien

celui de Morales, plus inconnu encore et le premier que j'ai eu occasion de parcourir, quelques phrases, afin de rendre évident qu'il exposa la théorie romantique avec une conviction plus courageuse que personne ne l'a encore fait [1]. « Que les étrangers viennent nous dire, s'écriait-il, deux siècles avant que la fameuse préface de Cromwel fut écrite, quel art fixe nous trouvons dans les comédies depuis l'origine, et, à supposer qu'il y en ait un suivant Aristote et Platon, qui l'a observé? » Et après avoir ainsi détruit par sa base le supposé modèle grec, il ajoutait cette définition qui lui est particulière et la commentait d'accord avec Barreda. « La comédie est une invitation que l'intelligence adresse à l'ouïe et à la vue. Et, qui a perfectionné ces invitations si ce n'est les comédies dont nous jouissons en Espagne? Il y a en elles la majesté, la splendeur et la grandeur du *Poème épique*, les fleurs, les douceurs sonores et bien limées de la poésie lyrique; les fables ont leurs épisodes et parfois leur

1 *Epitome de los Hechos y Dichos del Emperador Trajano.* « Obra postuma impresa por un primo del autor. » Valladolid 1654

vérité historique: les vraies ont la sévérité du tragique, les plaisanteries et les sainetes du comique, le mordant et la liberté de la satire, et tout cela grandement déguisé et sans cette liberté et cet éblouissement antique. » Y a-t-il plus de substance que n'en renferment ces lignes dans l'Esthétique dramatique que Victor Hugo mit à la mode? N'est-il pas vrai que *Hernani* est contenu tout entier dans ces lignes?

Des vers épiques et des vers lyriques, il y en a, en effet, dans ce drame, ni plus ni moins que dans nos anciennes comédies, aussi enflés, aussi manquant de proportion ou d'harmonie avec les personnages et les sujets, que peuvent l'être parfois ceux de Caldéron. Le mélange du bouffon et du tragique n'en est pas exempt non plus, seulement il ne s'y effectue pas au moyen du *gracioso* de notre théâtre, chose plus excusable, mais le grotesque se trouve le plus souvent dans la bouche d'un homme tel que Charles V. Il n'y a pas, supposons-nous, à parler à l'auteur d'*Hernani*, ou à ses sectateurs d'unités aristotéliques; mais, plût à Dieu que leur violation tant critiquée par les critiques français, ainsi que les anachronismes évidents et

les ignorances supposées de Caldéron, ne se vit pas compensée par le grand nombre d'erreurs géographiques, historiques et généalogiques qui déparent ce chef-d'œuvre moderne, et qu'on ne rencontrera jamais peut-être en telle quantité dans aucune *comédie fameuse*. Il est vrai que notre sévère Huerta a signalé avec raison de pareils écarts historiques et généalogiques dans le *Cid* de Corneille et d'autres pièces françaises, y comprises celles de l'implacable Voltaire. L'unique chose qui n'entre pas décidément dans les moules de notre vieille théorie dramatique, c'est l'extrême pauvreté et la monotonie de l'action d'*Hernani*, composée de brutales rancunes et d'abnégations invraisemblables : c'est le manque de noblesse et de vérité, tant idéale que positive, dans les caractères ; c'est la confusion, non pas du tragique et du comique, mais du sublime et du ridicule ; c'est l'alternative de bouffonneries sans sel avec des tirades de vers magnifiques, mises dans la bouche des mêmes personnages et non de personnages différents. Les *graciosos* espagnols, au moins, ne parlaient jamais comme des héros, ni ne manquaient presque jamais de sel. De ces défauts évidents il devait

résulter que la divinisation de l'honneur castillan qu'*Hernani* veut représenter, tel que le représente effectivement notre art dramatique, n'est pas supportée à la scène par les Espagnols, ainsi qu'on a pu en faire l'expérience, dernièrement à Madrid, malgré l'enthousiasme qu'excitait l'actrice remplissant le rôle de Doña Sol. Ce que j'ai dit d'*Hernani* pourrait se dire, par le même motif, de *Ruy Blas*, de *Torquemada* et d'autres créations semblables du poète qui passe avec raison pour le patriarche et le chef de la littérature française du siècle présent. Mais de toutes manières, on ne peut nier que si la réhabilitation théorique est due aux critiques allemands, l'application et la généralisation pratique du système de Lope a trouvé, dans Victor Hugo, un propagateur incomparable, point de vue sous lequel il mérite toute notre gratitude. Le fait est, enfin, que grâce aux premiers, d'une part, d'une autre au second et à ceux qui secondèrent son puissant exemple, l'inspiration romantique s'est réveillée, au moment où on y pensait le moins, chez nos jeunes auteurs. Avec elle s'est réveillé le naturel désir de suivre les leçons de l'art dramatique véritablement na-

tional, détermination que le public a applaudie dès le principe, parce qu'elle était conforme à son sentiment esthétique, histoque et non interrompu, et, du soir au matin, notre théâtre contemporain est apparu ainsi constitué.

La gloire de cette renaissance s'est répandue successivement sur tous ceux qui ont des pièces insérées dans cet ouvrage et sur d'autres qui n'y figurent pas, parce que ces pages ne pouvaient les comprendre tous. Sans sortir, pour ma part, de l'enceinte que je me suis préalablement tracée, je dois à présent insister de nouveau sur ce qu'il n'y a pas un seul des poètes, compris dans ce recueil, qui n'ait reçu de nos vieux auteurs dramatiques une inspiration directe et féconde. Au cœur même de la comédie pure, il est certain qu'il n'y existe personne connaissant plus profondément que Breton de los Herreros ou Ventura de la Vega, les divins secrets de la versification de Lope et de ses successeurs. Le dialogue de Moratin est un éternel modèle de pureté, de sobriété et de naturel dans le style familier : on l'a vu rarement imité dans les comédies contemporaines, on lui a préféré le nombre, la brillante sonorité et le ton sen-

tencieux des vers de Tirso, d'Alarcon et de Moreto. Parmi ceux qui figurent dans ces volumes, on remarque, seulement chez Rubi, plus d'affection pour Moratin que pour ces derniers. Si, laissant de côté le style et la versification de ces auteurs, bien qu'ils forment une partie si essentielle de notre art dramatique, nous observons la nature des sujets, nous verrons se détacher constamment l'influence de l'école espagnole Si nos auteurs contemporains se sont proposé d'élucider et résoudre les problèmes ou thèses de la vie, mérite principal attribué aujourd'hui en France et avec raison à Dumas fils, l'auteur de la *Dame aux camélias* et *Denise*, il n'y a pas de doute que, même dans cette voie, ils ont été précédés et stimulés par nos vieux poètes. En effet, à bien regarder, *La Vida es sueño*, *El condenado por desconfiado*, et d'autres pièces analogues, contiennent, dans leurs fables, des thèmes fort graves sur la vie, sans être, il est vrai, d'une nature égale, ni mieux ni moins bien résolus, que ceux qu'a récemment posés la théorie dramatique française. Plus simples, correspondant mieux à l'existence ordinaire, et, par conséquent, plus semblables aux problèmes à

la mode, sont les thèses que renferment fréquemment les comédies d'Alarcon, telles que *Quien mal anda, mal acaba*, *No hay mal que por bien no venga* ou *La verdad sospechosa*; tous nos auteurs dramatiques, et Caldéron en particulier, rivalisent aussi à ce sujet avec l'illustre poète de Mexico. Notre théâtre a conservé cette spécialité à un très haut degré, même pendant le XVIIIe siècle ; il est, en effet, très difficile qu'une thèse sociale soit aussi expressément posée et aussi bien résolue que dans *El sí de las niñas*. Si nous portons de nouveau nos regards sur le théâtre espagnol contemporain, personne ne niera que le sujet de *El hombre de mundo*, de Vega, ne soit une véritable thèse humaine, admirablement posée, développée et résolue admirablement. J'en dirai autant de *El téjado de Vidrio*, de *El tanto por ciento*, de *Consuelo*, pièces remarquables où le grand génie dramatique d'Ayala apparaît tout entier ; de *Los hombres de bien* et de *Lo positivo*, de Tamayo, cette dernière pièce, aussi espagnole que le *Cid* et d'autres, sont des pièces françaises. Il n'est pas jusqu'à la muse, facile par dessus toutes, légère et moins profonde qu'agréable de Breton de los Herreros qui ne se soit li-

vrée à une pareille entreprise, et non sans succès, dans *Muérete y verás*, et dans quelques autres comédies. Plus qu'aucun autre, Echegaray, tout récemment, s'est plu à porter de ces thèses sur la scène, comme dans *Locura ó santidad*, et a obtenu avec quelques-unes de grands succès. Si telle est la comédie propre à ce siècle, selon l'opinion d'un grand nombre, elle a été créée au théâtre espagnol, depuis que Lope l'a régénéré, et d'une manière telle, qu'elle n'a encore rien à envier à aucun autre. La comédie d'intrigue, cultivée par Breton, Rubí, Serra et d'autres esprits modernes, n'a pas non plus manqué de modèles dans notre vieux théâtre, et si remarquables, que les critiques classiques même, nationaux et étrangers, les respectaient au milieu de leurs fureurs ordinaires. C'est ainsi que *El lindo don Diégo*, *El vergonzoso en Palacio*, jusqu'à *Don Gil de las Calzas Verdes* et, non seulement les pièces en général, veritablement comiques, mais même celles qui par leurs carricatures s'appelaient de *figurón*, ont vécu sur la scène, pendant un long espace de temps, sans que l'inspiration idéale qui caractérise le drame national ait troublé leurs triomphes particuliers. Des co-

médies dont les sujets étaient plus faciles à adapter sur tout autre théâtre étranger, moins susceptibles des erreurs historiques ou géographiques qui déparent tant les pièces sérieuses ; sans mélange si commun de genres divers, chose que les intolérants donneurs de préceptes trouvaient si mauvaise ; exemptes, enfin, de la prétention de rivaliser avec la majesté de la tragédie, point sur lequel le système italo-français n'entendait pas raison, les ingénieuses comédies d'Alarcon, de Tirso, de Moreto, et même celles de Zamora et de Cañizares, devaient forcément courir le monde avec moins de risques que leurs sœurs chevaleresques et sentimentales, ou que ces autres pièces semi-religieuses ou totalement mystiques, que le gouvernement avait finalement prohibées Ce ne fut que par cette voie, et en se bornant à peindre au vif les mœurs ordinaires, que Breton de los Herreros répandit des torrents inépuisables de grâce comique dans ses pièces dramatiques ; que Narciso Serra fit toujours rire le public par la piquante spontanéité de ses scènes ; que Rubí triompha, un certain temps, plus qu'aucun autre, grâce à l'artifice habile de l'action, à la décence constante des dialogues,

au dessin, heureux souvent, des personnages de ses drames.

Toutefois, pendant que tous les genres cultivés sur notre vieux théâtre revivaient ainsi à la chaleur du *romanticisme* triomphant, la tragédie de Corneille ne restait pas muette en Espagne. Elle était encore cultivée, entre autres, par Martinez de la Rosa, cité à cette intention par Vega dans son *César* et par Tamayo dans sa *Virginia*. J'ai tellement manifesté mon désir de ne pas juger ce qui a été jugé dans cet ouvrage, que je veux seulement consigner à ce sujet une opinion à mon avis unanime : c'est que sans enlever ses mérites à la tragédie de Vega, pas plus que je n'entends enlever les leurs aux tragédies des autres contemporains que je passe sous silence, l'*Edipo* et la *Virginia* sont les meilleures tragédies classiques du théâtre espagnol. Et pour terminer cette partie, je dirai uniquement que ni ces excellentes tragédies, dont chacune marque une exception, ni les hautes pièces historiques à l'intonation épique du style de *El haz de leña;* ni le drame psychologique, dont le principal modèle est, chez nous, *El drama nuevo;* ni les terribles mélodrames, dans le

genre romantique français, dont Echegaray nous donne encore de bruyants exemples ; ni l'apparition fréquente de ce même élément exotique qui constitua en grande partie les pièces de Garcia Gutierrez et de Gil de Zarate, et même le *Don Alvaro* du grand duc de Rivas, ne suffisent pas, tant s'en faut, à priver de son air de famille notre théâtre contemporain, descendant directement soit pour un genre, soit pour un autre, de celui de Lope et de Caldéron.





VII

Je suis enfin arrivé au terme de ma tâche. Puisque je suis passé si légèrement sur le théâtre contemporain, je devrais traiter peut-être avec plus d'étendue de l'état présent de l'art dramatique en Espagne et hors de l'Espagne, et de son avenir probable. Mais je me suis dejà trop étendu pour qu'il me soit permis d'écrire beaucoup plus. Néanmoins, je veux en dire quelque chose, même brièvement.

On sait déjà que le théâtre n'est pour moi que ce que les arts sont généralement, c'est-à-dire, un jeu ou une récréation intellectuelle, une invitation de l'entendement à l'entendement pour lui donner un moment de jouissance par les yeux et les oreilles,

comme l'a dit, ou a voulu le dire, Luis Morales de Polo. Dans les mains des grands artistes, ce jeu arrive parfois à être beau en soi ou sublime, avec une valeur propre et éternelle ; mais sans renoncer à ce qu'ils ont de plus élevé de leur nature, souvent aussi les arts, dans le divin développement de l'idée esthétique, se contentent de ce qu'ils tiennent tous, sans doute, de leur origine primitive, de l'imitation. Erauso, ce grand adversaire de Nasarre, que j'ai déjà cité, se moqua d'une manière sanglante de ce dernier, parce qu'il avait donné pour origine au théâtre, l'inclination native de l'homme à copier ou à imiter les actions qu'il voit, et, cependant, elle n'est pas différente de celle que lui trouve un penseur tel que Auguste Guillaume Schlegel. On ne pourrait non plus expliquer autrement que le théâtre soit né spontanément dans des contrées si éloignées et si différentes, telles que l'Inde, la Chine, le vieux Mexique, de même qu'en Grèce. Les copies ou imitations produisent naturellement du plaisir chez les hommes ; de là, en somme, le goût pour les arts en général et surtout pour l'art dramatique. Je ne partage donc pas l'opinion de Saint-Marc Gi-

rardin [1], prétendant que c'est la sympathie de l'homme pour l'homme qui engendre en particulier le plaisir scénique : que la reproduction ou imitation des choses qui leur sont en soi des plus antipathiques sont aussi une occasion de plaisir pour les hommes dans tous les arts, et singulièrement au théâtre La cause qui pousse les uns à imiter et les autres à jouir des imitations, est plus générale et plus désintéressée dans l'espèce humaine que ne le pensait l'illustre critique. La vérité est que ce qui est humain, sympathique en soi ou antipathique, est toujours à nos yeux plus intéressant que tout le reste. De là vient que le sentiment de l'imitation dans la sculpture et la peinture excite plus que toute autre chose. Et c'est justement pour cela que le *nu*, qui est ce qu'il y a de plus naturellement humain, a tant de prépondérance dans les écoles supérieures des deux arts. Or, cette préférence s'accorde surtout à l'art dramatique où l'on imite l'homme, non seulement par des lignes ou des couleurs, mais encore par les paroles, les sentiments, les actions en présence du specta-

1. *Cours de littérature dramatique*, tome I

teur. De toutes manières, ni ceci ni cela ne se fait par nécessité, ni pour satisfaire une fin indispensable de la vie, mais comme, je le répète, par divertissement ou *jeu*. Sur la scène l'homme joue, non pas avec les primitives ou enfantines, et dans les deux cas très grossières imitations de la nature et de la vie, mais avec la passion, le plaisir, la douleur, avec les contrastes de tout ce qu'il y a de plus noble, de plus profond, de plus poétique dans l'âge adulte ; et, en jouant, il se repose ainsi de ce qui est nécessaire, triste par sa propre nature ; il se repose de toute la réalité, fréquemment pénible et sombre. D'où résulte, par cela même, une vérité pure de sens commun, que c'est pour se distraire qu'on va au théâtre. Avec une idée pareille, ceux des théologiens qui étaient les plus grands accusateurs des comédies avouaient, à toute extrémité, qu'on devait seulement les approuver « en les concédant à titre de récréation [1] ». Les *naturalistes* français de notre époque me paraissent avoir plus de préjugés et même plus de fa-

1. Voyez le document déjà cité de D. Luis de Ulloa pour la défense des comédies décentes castillanes.

natisme que lesdits théologiens; eux qui prétendent que le public doit se divertir, qu'il le veuille ou non, par la pure répétition sur la scène de la vie réelle que les spectateurs sont d'ordinaire rassassiés de vivre et de voir vivre ; en prenant, je suppose, pour exacte réalité du monde que ce que eux et rien qu'eux perçoivent directement, ou croient percevoir. Le plus fréquemment il ne peignent ainsi pour l'observateur que ce qu'ils ont observé. Il convient d'ajouter à tout cela que, satisfaisant à sa loi essentielle et divertissant le public, la scène peut aussi réaliser d'autres fins très différéntes : elle se fera école de mœurs, comme le prétendirent honorablement les classiques, amphithéâtre d'utopies morales, de conférences psycho-physiques ou physiologiques ; elle servira de tribune aux utopies sociales, à la propagande révolutionnaire et anarchique, et à la satire sociale ou politique ; elle constituera, finalement, un instrument d'applications multiples, capable de contribuer à des objets distincts et même contraires. Si elle ne divertit pas, elle ne peut rien obtenir en échange ; en effet, pour des choses sérieuses, il y a la vie réelle qui ne laisse rien à désirer en pé-

ripéties et en catastrophes ; il y a là spécialement les affaires qui touchent immédiatement à l'entretien de l'individu, de la famille, de l'État. Si les sujets sérieux, et même tragiques, charment l'homme ce n'est que lorsqu'on les lui présente en spectacle et par voie de *jeu :* dans ce cas, il trouve même une jouissance dans les combats de gladiateurs, dans les tournois avec lance en arrêt, dans les combats de taureaux ; aussi n'y a-t-il rien d'étonnant que les terribles tragédies de Sophocle et d'Euripide aient diverti les Grecs et que nos contemporains aient goûté du plaisir à *La Tour de Nesle* et à *Richard Darlingthon*. Si de pareils sujets divertissent l'homme, dans certaines occasions, il est bien naturel qu'il soit encore plus généralement récréé par le spectacle de fictions, quand ces fictions sont en elles-mêmes, belles, tendres, sublimes ou joyeuses, plaisantes ou satiriques. Dans l'un et l'autre cas, la note dominante est de toutes manières jouer à la vie, ou avec la vie.

Il n'y a pas, par conséquent, à s'effrayer de ce que le théâtre arrive par la bassesse jusqu'aux *Revistas* de Noël ou qu'il s'élève, par la noblesse, jusqu'aux opéras sérieux qui

s'intitulent *Les Huguenots* ou *Robert le Diable.* Ni l'invraisemblance de la musique de ces opéras, ni la trivialité de l'imitation ou de la représentation dans ces pièces si vulgaires, ne leur enlèvent ni aux unes ni aux autres leur caractère d'œuvres théâtrales et de légitimes œuvres théâtrales, puisque le public sait s'y complaire. Je ne dois, donc, exclure de la scène aucun genre, sauf celui que Boileau a exclu de partout dans un vers célèbre. Mais, après cette déclaration des plus libérales, sera-ce trop de demander au théâtre, comme dans tous les arts, une place et non des moindres, pour la poésie? Personne, dans sa conception du théâtre, ne l'emporte en réalisme sur celui qui écrivit l'espèce de distique devenu si célèbre :

> « Porque como las paga el vulgo, es justo
> Hablarle en necio para darle gusto [1] ».

C'est lui, cependant, qui a inventé le plus poétique des systèmes dramatiques, qui a démontré que, s'il est nécessaire de divertir

1. « Puisque le vulgaire les paie, il est juste
De lui parler niais, pour lui faire plaisir. »

avant tout le public qui paye, qui assiste au théâtre et qu'on peut qualifier, sans cérémonie, de vulgaire, rien n'empêche de commencer à le divertir, dans certaines occasions, beaucoup mieux que par des choses basses, par ce qu'il y a de plus pur et de plus noble dans les productions de l'esprit humain, c'est-à-dire, la condensation de la vie dans les contrastes harmoniques de la *poésie*. Cette poésie ne se contente pas, c'est clair, des vers faciles et sonores, magnifique tissu qui peut recouvrir un squelette. Il est indispensable qu'elle remplisse avant tout sa mission essentielle, qui consiste à rendre le beau sensible, et que, par le beau rendu sensible, elle divertisse l'homme. Le poète dramatique, en particulier, peut chercher objectivement des tableaux de la vie aussi intéressants qu'en ont offert longtemps à l'ardente imagination espagnole la chevalerie, l'honneur et l'amour; ou bien pénétrer subjectivement au fond des passions, à la manière dont l'immense intuition de Shakespeare, intuition que Schlegel appelle imagination prophétique, réussit à pénétrer, soit dans ses tragédies, soit dans ses drames historiques, nationaux ou anciens. Quand il

paraît sur la scène une de ces véritables œuvres poétiques, montrant même plus de chaleur d'imagination que de sentiment réel, il est rare qu'elle ne produise pas sur le public plus d'effet qu'aucune autre d'un autre genre. C'est une remarque qui s'applique aussi, si l'œuvre est plutôt épique et lyrique que dramatique, ainsi que le démontrent les grandioses succès de Victor Hugo, mérités par le poète et presque jamais par l'auteur dramatique. On ne doit donc pas penser à exclure la poésie du théâtre, ce serait en exclure ce qu'il y a de meilleur. Mais il faut compter en même temps, que des conceptions réelles ou idéales, aussi durables, aussi fécondes, aussi intimement unies à une individualité nationale, que les conceptions qui ont fait la fortune de l'école espagnole, ne se rencontrent pas à chaque pas. Outre que d'avoir été durables, cela ne veut pas dire qu'elles seront éternelles. La source de notre art dramatique, par exemple, épuisée au commencement du XVIIIe siècle, et retrouvée de nos jours d'une manière inespérée, ne pouvait, par des motifs divers que j'ai cherché à expliquer sommairement, obtenir, dans sa seconde époque, la longueur

de vie de la première; mais pourquoi ne pas le dire franchement? Il me semble, à moi, que la nouvelle source est aujourd'hui aussi, déjà épuisée. Le public qui a le pas plus lent que les poètes, continue d'applaudir, et applaudira encore longtemps, comme tous les signes l'indiquent, le *Don Juan Tenorio*, par exemple; mais qui tenterait aujourd'hui de l'écrire de nouveau, alors que l'auteur lui-même le renie? Et si quelqu'un se déterminait à une pareille tentative, la réaliserait-il?

Il résulte de ce qui est dit que je ne partage pas l'opinion du comte de Schack, si docte, si méritant de notre littérature; il s'oppose formellement à ce que la scène reçoive d'autres œuvres que des œuvres d'art et des œuvres poétiques; il en vient jusqu'au point de préférer qu'elles disparaissent toutes, avant de voir alterner les œuvres éternellement belles des maîtres, avec des pièces d'une qualité basse ou vulgaire. Cette divergence provient, non pas que je laisse également de préférer que l'art prédomine sur la scène, mais de ce que je juge impossible, dans la pratique, que le fait se réalise jamais. Les bons drames ne suffisent pas à

pourvoir les théâtres de nouveautés et ce sont des nouveautés qu'on demande à la fois sur des centaines de scènes. On ne peut oublier, d'un autre côté, que la démocratie a toujours, au bout du compte, triomphé au théâtre qui, par sa nature, appartient à tous et doit être pour tous, sans espérer que le siècle actuel l'exalte et la préconise dans les autres sphères. Nous ferons assez, nous, si nous obtenons que la poésie ne soit pas aujourd'hui arrachée du théâtre ; c'est elle qui contiendra le mal, le compensera en grande partie, en maintenant vivant, de toutes manières, le feu sacré du beau, qu'ont coutume de conserver sous la cendre les époques, ou les nations les plus dégradées.

En échange, je crois fermement, avec l'illustre poète et critique allemand, à la supériorité absolue du drame populaire sur tout autre genre parce que « il utilise tous les éléments nationaux, qu'il condense dans son sein les intérêts les plus élevés et les plus sacrés, qu'il acquiert de cette manière une existence propre et qu'il a, pour le fond et pour la forme, une raison d'être spéciale [1] »

1. Ouvrage cité déjà.

Mais, à ce sujet même, j'ai observé déjà qu'un pareil théâtre ne se crée pas sur de simples désirs, ni en un temps quelconque, ni qu'une fois créé heureusement, il devient ensuite éternel. Il faut se résigner d'un côté aux œuvres prosaïques, fruit de l'expérience, comme disait Schlegel, et réduites à combiner rationnellement les résultats variés qu'offre l'observation de la vie, et de l'autre, appuyer, pour qu'il ne périsse pas, le drame poétique, sur des bases distinctes de celles d'autrefois, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Espagne. Ce qui attire maintenant le plus l'attention de la société cultivée, dans cette sphère supérieure, c'est, je l'ai déjà dit, l'exposition et la résolution des problèmes de la vie, problèmes soit individuels, soit sociaux, et l'étude psychologique des passions humaines sur la scène. Quiconque voudra continuer d'être non seulement auteur, mais encore poète dramatique, devra probablement se soumettre dorénavant à chercher la poésie dans de pareils sujets, la poésie qui, quoiqu'il en soit, sait bien être, elle, partout. Il sera bon dans ces cas de coordonner toujours l'expérience et l'observation avec le sentiment intérieur qui

pousse l'artiste à aimer et à chercher le beau en soi, pour l'offrir aux autres comme récréation. Que cette double obligation coûte du travail, et peut-être de la peine, à quelques-uns de nos poètes modernes, cela n'a rien d'étonnant; mais, enfin, en Espagne même, les modèles ne sont pas loin; il n'y a rien qu'à prendre pour tels l'*Hombre de mundo* et *Consuelo*, en vers, et, en prose, le *Drama nuevo*.

Rien de tout cela ne veut dire, certainement, que la liberté absolue dont a joui en tout temps le théâtre pour alterner les émotions du public, en mettant la main sur toute espèce de sujet et sur les formes dramatiques de toute nature, il doive l'abdiquer à l'égard des genres auxquels la mode a, un jour ou l'autre, enlevé la faveur, ni que tel ou tel ordre d'inspiration doive être complètement abandonné. Il n'y a pas longtemps, un des critiques français les plus en vogue, écrivit, à propos du *Wenceslas*, de Rotrou, pris certainement de notre répertoire, que la tragédie classique revivrait, malgré tous les signes contraires de l'époque; et il n'en manque pas, même en Espagne, pour reconnaître, comme Tamayo, dans le prologue

deux sexes. S'il était donné de commander aux personnes qui peuvent faire la dépense du théâtre, qu'elles aient nécessairement à opter entre celui-ci et les romans, combien y en aurait-il qui se décideraient pour ces derniers? Très peu. La scène prête moins d'espace au développement des caractères et des événements, mais, en échange, elle possède une force de concentration qui domine plus rapidement et beaucoup plus profondément qu'aucun livre, l'âme des spectateurs. Le théâtre, par sa nature, incline à la *synthèse*, le roman à l'*analyse*. Pourquoi la seconde et la première ne doivent-elles pas se conserver en même temps dans la littérature, comme dans la logique? Ce qu'il y a de certain c'est que l'analyse, méthode toujours plus positive, si elle ne voit ses résultats sanctionnés par la synthèse, trouve qu'ils restent d'ordinaire à la porte du temple où l'on rend un culte à tout ce qui est éternel, y compris naturellement le beau, culte que le génie de la vérité n'apostasie jamais. Les touches merveilleuses par lesquelles Shakespeare peint un caractère en peu de mots, n'appartiennent-elles pas plus en propre au drame qu'au roman? D'une autre part, ces

admirables phrases synthétiques ne produiront jamais à la lecture le même effet qu'à l'audition, si elles sont bien déclamées, parce que l'effet qu'elles produisent maintenant à la lecture naît en grande partie de ce que nous nous imaginons les entendre déclamées, puisque nous les savons écrites à cette fin. L'émotion dramatique est, en résumé, la plus complète que puissent causer les arts; elle frappe non-seulement l'esprit, comme le roman, mais l'esprit et les sens, avantage auquel vient se joindre que, dans les sens, la première peut obtenir, jusqu'à un certain point et tout en même temps, les effets particuliers de la sculpture et de la peinture. Et pour conclure, je ne crois pas, moi, que le roman disparaisse des habitudes, bien qu'aux mains des naturalistes, il tende à déserter la vraie littérature; le journal ne manquera pas non plus, parce que roman et journal ont pour eux la curiosité, qui est une grande force humaine. Mais le drame sous ses formes distinctes vivra, selon mon idée, autant si non plus, que son rival le roman. Au bout du compte, les hommes ont vécu sans lui plus que sans théâtre, pendant plus longtemps, à un plus grand nombre

d'époques et chez un plus grand nombre de nations.

A. Canovas del Castillo.

Madrid, décembre 1885.



Le Puy — Imprimerie de Marchessou fils.

